Der Kunstverein. IV. Serie.

BELVEDERE

oder

Die Galerien von Wien.

Stahlstichsammlung der vorzüglichsten Gemälde nebst Text

bestehend in Notizen über die Maler und die Schule, welcher sie angehören, sowie bezüglichen historischen Novellen und Genrestücken

von

Adolph Görling.

Leipzig und Dresden.

Verlag der Englischen Kunstanstalt von A. H. Payne.

Vorwort.

Das Werk: „**Belvedere, oder die Galerien von Wien**" welches wir hiermit dem Publicum übergeben, ist bestimmt, ein nach höchster Anschaulichkeit strebendes Gesammtbild der hervorragendsten Kunstschätze der Kaiserstadt, durch die concrete Verbindung der künstlerischen Reproduction mit der Darstellung des geistigen, seelischen Gehalts und der kunsthistorischen Bedeutung der gewählten Meisterwerke, darzubieten. Die innere Anordnung unseres Werks gestattet den reichsten Wechsel in der Folge der verschiedenen Kunstschöpfungen, wie solcher der Universalität der Gemäldesammlungen Wien's entspricht, welche auf andere Weise kaum mehr als dürftig angedeutet werden könnte. Die einzelnen in unser „**Belvedere**" aufgenommenen Gemälde sind mit der sorgfältigsten Rücksicht auf die charakteristischen Eigenschaften ihrer Meister ausgewählt worden; sowie darauf besonders Bedacht genommen worden ist: daß die erkorenen Werke nicht nur für den durchbildeten Kunstkenner ein blos kunsthistorisches Interesse besitzen, sondern in ihrer Auffassungs- und Darstellungsweise wirksame Berührungspunkte zu der Art der Anschauung und Empfindung unserer kunstsinnigen Zeitgenossen in sich schließen. Diese Gemälde, welche keiner einseitigen, verlorenen Richtung angehören, sondern das göttliche Ideal im Menschen und die ewig das Herz bewegenden Reize der Natur dem Beschauer erschließen, gehören der Zahl derjenigen Kunstwerke an, die den Keim eines Lebens in sich tragen, das nicht erstirbt, so lange das Auge zu der Menschenseele zu sprechen vermag.

Indeß alle Hauptschulen durch ihre besten Meister vertreten sind, wird unser „**Belvedere**" eine genaue Einsicht in die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge geben, wodurch die verschiedenen Schulen sich kennzeichnen. Unmittelbar sich an die Gemälde selbst anschließend, giebt der Text in den Biographien und der Analyse der Darstellungsweise der Meister, eine Charakteristik sowohl dieser selbst, als ihrer ganzen Richtung. Den Rahmen dieser anschaulichen Schilderungen bilden Skizzen der Culturperiode, der politischen und Kunstgeschichte und des häuslichen Lebens der Maler. Volle historische Begründung der Ereignisse in der Lebensgeschichte der Maler, die wir in novellistische Form gefaßt haben, ist unser besonderes Augenmerk gewesen, und nur da, wo die Werke der Meister rein der Phantasie angehören, haben wir derselben zu folgen gesucht, um dieselben durch die Phantasie ihrem Gehalte nach aufzufassen.

Gründliche, anschauliche, lebendige Belehrung zur Steigerung eines nachhaltigen Kunstgenusses war unser Wahlspruch!

Mit dem Schlusse unseres Werks erfolgt ein Zusammenfassen des ganzen Inhalts desselben in systematisch geordneter Weise, sowie eine ausführliche Geschichte der Kaisergalerie mit den höchst interessanten Nachweisungen über die kunsthistorische Stellung Wien's auf der Scheidegrenze zwischen deutscher und italienischer Kunst; über Bauwerke und einheimische ältere Künstler; Einfluß der Fürsten; außerösterreichische Erbländer: Spanien, Niederlande, Lothringen, Lombardei, Toscana rc.; die deutschen Künstler; die Sammlungen von Gemälden von kunstliebenden österreichischen Fürsten; Entstehung des Belvedere-Palastes; Beschreibung des Gebäudes; Abtheilungen der Galerie. Sodann folgt schließlich eine kurze Musterung der werthvolleren Meisterwerke, sofern solche nicht in dem Werke vorkommen, sowie ein Blick auf die anderweiten Galerien Wien's: Liechtenstein, Esterházy und Czernin, sammt einer Würdigung der neuösterreichischen Malerschule.

In dieser umfassenden Weise glauben wir mit unserem **„Belvedere, oder die Galerien von Wien"** dem Publicum **ein Werk** darzubieten, **welches auf die regste Aufmerksamkeit vollen Anspruch erheben darf und für die weitesten Kreise eine stete Quelle des Kunstgenusses, der sittlichen Veredlung, damit aber, wahren Segens werden wird!**

Verzeichniß der Maler und Bezeichnung der Galerien,

denen ihre Werke angehören.

Verzeichniß der Stahlstiche.

(Die Galerien in Wien 319.)

*) War irrthümlich bezeichnet.

Der Lautenspieler.

Von Bernardo Strozzi.

Die italienischen Naturalisten, die Schüler und Nachfolger des feuerkräftigen Michel Angelo da Caravaggio, besitzen mit seltenen Ausnahmen das große Geheimniß, ihren Werken eine Unfehlbarkeit der Wirkung zu verleihen, wie solche nur wenige der idealen Stylisten in der Gewalt haben. Die Naturalisten bieten uns ihre Stoffe in der ursprünglichen Rohform; sie geben eine Abschrift des Wirklichen, ohne viel darüber zu reflectiren, was an denselben das geistig Wahre sei oder nicht; sie produciren fast instinctmäßig — aber der fesselnde Moment entgeht ihnen nicht; sie finden den Weg zu unserem Innern, sie rühren, erschüttern und entflammen uns, und reißen uns mit fort in die Welt ihrer Empfindungen. Sie thun wenig für die Kunst des äußeren Sinnes, vermögen meist nur Geringes dafür zu leisten und bieten uncorrecte Zeichnung, willkürliche, oft verwirrte Anordnung, ein übertriebenes, unwahres Colorit; desto mehr aber wissen sie den inneren Sinn zu fassen und zu bewegen. Sie machen ihre Figuren zu Trägern gewaltiger Affecte, drücken in der einfachsten Situation noch eine bewegte Seelenstimmung aus, und wissen selbst in ihren Landschaften durch phantastische Wildheit, oder melancholische Monotonie der Formen, durch grelle Contraste, oder Entfaltung eines düsteren Pomps in der Färbung, ihre leidenschaftlichen Gefühle auf uns zu übertragen. Während das handgreiflich Reale der Behandlung der Werke der Naturalisten uns ihre Gegenstände in unabweisbare Nähe bringt, wirkt ihr Inhalt desto gewisser.

Dieser Inhalt, die Seele der Gemälde, bildet nicht, wie bei den Stylisten, ein ideal Angeschautes, sondern die Subjectivität des Malers selbst. Wir finden uns stets dem Meister gegenüber, mag er darstellen, was er will; denn seine Figuren sind nicht dazu da, um einem epischen Gedanken zu dienen, sondern als Vermittelung zwischen uns und der Innerlichkeit des Malers. Es ist diese das einzige Maß, an welches er gebunden ist; innerhalb der Grenzen desselben herrscht fessellose Freiheit.

Die Bilder der naturalistischen Meister sind der freieste, durch keine epische Selbstberechtigung des Stoffes gestörte Ausdruck der Persönlichkeit des Malers. Sie bilden einen genauen Commentar zu dem Charakter nicht nur, sondern auch zu der Lebensweise und den Schicksalen ihrer Erzeuger. Der kühne, gewaltthätige, dämonische Caravaggio, wie der anmuthige und phantasiereiche Pompeo Batoni, der geistreiche, ironische und wilde Salvator Rosa, und der seelenvolle, sinnliche Franceschini können ebensowenig von ihren Bildern getrennt werden, als der grausame, stolze Spagnoleto, oder der halb schwermüthige Prete Genovese, Strozzi.

Strozzi ist ein Ligurier, ein Genuese. Er besitzt als solcher den Sinn seiner Landsleute für eine klare, ungetrübte Auffassung der Dinge, wie sie wirklich sind, und ist viel besonnener, als die heißblütigeren Süditaliener. Seine ersten Gemälde, welche in der Manier des C. Corte, seines Lehrmeisters, gemalt sind, verrathen sogar eine Nüchternheit, die man als republicanisch bezeichnen könnte. In dieser ersten Zeit dachte Strozzi mehr, als daß er empfunden hätte; die Köpfe seiner Figuren sind verständig und ausdrucksvoll, und verrathen das Streben nach stylistischer Größe, wie diejenigen auf dem großen Gemälde des heiligen Abendmahls in der Capelle von San Tommáso zu Genua. Das Ganze der Bilder macht jedoch einen kalten Eindruck.

Schwungvoller wurden Strozzi's Gemälde, als er in Venedig durch den Sienesen, Pietro Sorri, auf die Bahn Domenico Passignano's und, was das Colorit betrifft, auf das Studium Paolo Veronese's geleitet wurde. Immer aber noch fehlte dem Maler die innere Glut, die hingebende Begeisterung für die heiligen Historien, welche er fast ausschließlich darstellte, und er versuchte es, durch einen entscheidenden Schritt, in Bezug auf sein äußeres Leben, diesen inneren Aufschwung zu erringen. Er ließ sich in den Orden der Capuciner aufnehmen, und ward ein Muster in der Beobachtung der strengsten Disciplin; ein demüthiger, herzensgläubiger Klosterbruder, der sich das Ziel vorgesteckt zu haben schien, die rührende Kindlichkeit des Glaubens eines Fra Angelo sammt seiner ekstatischen Anschauung der himmlischen Mysterien sich zu eigen zu machen. Seine im Palaste der alten Republick befindliche Madonna mit dem Kinde und einem Engel, ist ein Product dieser ascetisch-schwärmerischen Richtung. Il Cappuccino, wie Strozzi genannt wurde, fing an, Berühmtheit zu gewinnen. Der heilige Vater in Rom fand den jungen Maler bedeutend genug, um ihm zu erlauben, das Kloster zu verlassen, als seine kranke Mutter sich nach seiner Gegenwart sehnte. Von dem Augenblicke an, daß sich die Pforten des Klosters hinter ihm schlossen, begann für Strozzi ein anderes Leben.

Bernardo Strozzi war zu dieser Zeit gegen achtundzwanzig Jahre alt. Nach seinem Bildnisse war sein Kopf von bemerkenswerther Schönheit. Das Auge ist zwar voll Feuer, aber der Blick desselben ist sanft, dichterisch sinnend. Die Stirn zeigt Energie; die Züge um den Mund sind sehr anmuthig. Er befand sich in dem kleinen Hause seiner Mutter, wo ihn die vornehmen Freunde, die er sich durch seine Kunst erworben hatte, zu besuchen nicht verschmähten. Es vergingen Wochen und Monate, ohne daß davon die Rede war, daß Bernardo Strozzi in sein Kloster zurückkehren sollte, denn seine Mutter war noch immer nicht wiederhergestellt.

Als die geistlichen Vorgesetzten des jungen Mönches sich indeß überzeugt zu haben glaubten, daß die alte Frau keineswegs mehr in dringender Todesgefahr schwebe, ließen sie bei Bernardo nachfragen, wann er in seine Celle zurückzukehren gedenke? Er fand bei der ersten dieser Anmahnungen leicht Gründe für ein verlängertes Außenbleiben, mußte sich indeß bald auf bloße Ausflüchte legen, und brachte die geistlichen Väter endlich auf den Verdacht: daß ihm nichts, als nur der Wille mangele, ihrer Forderung nachzukommen. Nachdem hierüber jeder Zweifel endlich geschwunden war, beschloß man im Kloster, energische Schritte gegen den Maler einzuschlagen.

Eines Abends, als Bernardo in die trübsten Gedanken versunken in dem Zimmer seiner Mutter saß, und von der alten Frau vergebens beschworen wurde, ihr die Ursache seiner tiefen Traurigkeit zu offenbaren, trat der Pater Guardian seines Klosters ein, und übergab ihm einen von dem Prior und Convente ausgestellten Befehl, noch an demselben Abende seiner heiligen Pflicht nachzukommen, und sich im Kloster wieder einzustellen.

Fra Bernardo hatte sich in großer Bewegung erhoben, um das verhängnißvolle Decret mit allen Zeichen des Schreckens durchzulesen. Er schien einen kurzen, aber schweren Kampf zu kämpfen,

faltete aber dann das Pergament wieder zusammen und reichte dasselbe schweigend dem Pater Guardian hin.

— Was soll ich mit dem Befehle? fragte dieser erstaunt. Derselbe ist für Dich bestimmt und Du wirst ihn daher behalten.

— Hochwürdiger Herr! antwortete Bernardo mit fester Stimme, ich kann es nicht wagen, eine Schrift zu bewahren, in welcher der Beweis liegt, daß der hochwürdigste Prior und der Convent unseres Klosters das Vergehen auf sich geladen haben, dem heiligen Vater selbst vorzugreifen.

— Was sagst Du? rief der Pater Guardian, sich bekreuzend. Hast Du den Verstand verloren, da Du solche lästerliche Reden führst?

— Ich weiß wohl, was ich sage, erwiderte Bernardo Strozzi. Ich bin vom heiligen Stuhle aus ermächtigt worden, das Kloster zu verlassen, und daraus folgt, daß meine Rückkehr, wenn solche nicht aus eigenem Antriebe geschieht, nur von Rom aus geboten werden kann.

Der Pater Guardian mochte die Richtigkeit dieses Arguments einsehen, oder der Meinung sein, daß es das Gerathenste sei, sich eines Urtheils über diese Frage zu enthalten — genug, er schwieg.

Nach einer langen Pause aber begann er:

— Weshalb kehrst Du denn nicht auf eignen Antrieb zurück, da Dich augenscheinlich Deine kindliche Pflicht hier nicht mehr bindet?

— Seht doch meine Mutter an, und sagt, ob sie so wohl aussieht, als wenn sie ihren einzigen Sohn entbehren könnte.

Der Pater Guardian warf auf die alte Frau einen prüfenden Blick und bemerkte: daß dieselbe trotz ihrer Blässe und Magerkeit keineswegs aussehe, als wenn irgend ein schlimmer Zufall zu besorgen sei.

— Wenn St. Rochus Deine gute Mutter vor der Pest behütet, meinte der geistliche Herr, so kann sie, wie ich aufrichtig wünsche, noch eine gute Reihe von Jahren leben. Bei Jesu! Sie sieht ja so frisch und munter wie ein Wiesel ...

Frau Benvenuta faltete die Hände, schüttelte heftig den Kopf und blickte nach oben.

— Nun was nicht ist, kann aber noch werden, wollen wir hoffen, Signora. Selbst wenn Ihr aber so krank wäret, wie Euer Bernardo behauptet, so würdet Ihr doch, bezweifle ich nicht, Euch Angesichts der Ewigkeit nur um so mehr hüten, Euern Sohn von der ersten Pflicht seines Gelübdes als Ordenspriester zurückhalten zu wollen.

— Ehrwürdigster Pater Filippo, erwiderte die alte Frau mit matter, zitternder Stimme, der Anblick meines einzigen Kindes ist mir ein Trost, ein Labsal; aber die Heiligen mögen mich bewahren, daß meine Liebe zu Bernardo mir zur schweren Sünde gedeihe. Ich will meinen Sohn segnen, und dann möge er mich verlassen. Sollte es wieder bedenklich mit mir werden, so wird ihm der Monsignore Priore ganz gewiß auf einen Tag oder zwei Dispens ertheilen ... Hatte er doch auch eine Mutter, die der fromme Herr gewiß nicht weniger liebte, wie das Herz Bernardo's an mir und meinen schwachen Athemzügen hängt ...

— Signora Benvenuta, ich verbürge mich dafür, daß es Bernardo gestattet werden soll, Euch seinen Besuch zu machen, so oft Ihr dies vernünftigerweise verlangen könnt. Und somit glaube ich Alles beseitigt, was der Rückkehr Eures Sohnes in unsere Mauern entgegenstehen könnte. Ich bitte Dich daher, Bruder Bernardo, Dich aufzumachen und mir zu folgen.

Der Maler hatte bisher mit tief gesenktem Haupte dagesessen. Er stand jetzt auf, ging unruhig durch das Zimmer, drückte seiner Mutter die Hand und setzte sich dann wieder nieder.

— Es muß doch so bleiben, wie ich gesagt habe, antwortete er endlich mit dumpfer, bewegter Stimme. Ich gedenke aber morgen eine Danksagung an den heiligen Vater zu schreiben, und Seiner Heiligkeit zu melden, daß ich in's Kloster zurückkehre. Sobald die Antwort eintrifft, kann ich, ohne mein Gewissen zu beschweren, dem Befehle des Monsignore Priore gehorchen . . .

— Du sprichst unvernünftige Worte! rief der Pater Guardian erstaunt, indeß er Bernardo am Arme ergriff. Besinne Dich, komm zu Dir selbst! Geliebter Jesus! Ich sehe, hier ist eine andere Macht im Spiele, als die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter . . . Offenbare, beichte Dein sündhaftes Geheimniß, wodurch Du auf einen Weg geführt wurdest, der zum Verderben ausschlagen wird! Tritt der lockenden Welt gegenüber und zeige Dich als den wackern Kämpfer Christi, der seinen Brüdern bisher als ein Muster der Vollkommenheit voranleuchtete.

— Laßt ihn, Pater Filippo, bat die Mutter, indeß sie mit aller Kraft ihre Stimme erhob. Gönnt ihm noch eine kurze Bedenkzeit, und ich verbürge mich für ihn, daß er Euch nie wieder einen Anlaß zur Unzufriedenheit geben soll. Bedenkt, er ist ein Maler, und zwar ein solcher, den selbst der heilige Vater als einen großen Künstler ehrt . . . Glaubt Ihr nicht, daß ein Künstler anders und lebhafter empfindet, als andere Menschen? Daß seine Gedanken denselben Weg gehen, wie die Eurigen und die meinigen? Daß dasselbe Maß, womit Ihr denjenigen messet, welcher einfältigen Herzens ist, den keine hohen Gedanken und Betrachtungen auf seinem einfachen Lebenswege beirren, auch für einen Künstler passen werde, ohne ihm Gewalt und Unrecht zu thun?

— Diejenigen, die einfältigen Herzens sind, werden das Himmelreich ererben; sagte der Pater Guardian, welcher mehr durch die eindringliche Weise, in welcher Frau Benvenuta sprach, als durch den Inhalt ihrer Rede darüber bedenklich gemacht wurde, ob er seinerseits sich, Bernardo gegenüber, in so vollkommenem Rechte befinde, wie er bisher geglaubt hatte.

— Was würdet Ihr thun, Ehrwürdigster, fuhr die Mutter fast mit Leidenschaftlichkeit fort, wenn Ihr ein Bild malen solltet, wie mein Sohn so viele malte?

— Ich? Malen? Das kann ich nicht!

— Aber wenn es doch geschehen sollte? Wenn Euch der Geist unwiderstehlich antriebe, zu malen?

— Dann würde ich tiefsinnig und schwermüthig werden; mögen mir alle Heiligen beistehen! Doch, Frau Benvenuta, ich sehe, daß Ihr für Bernardo eine Entschuldigung sucht. Ihr wißt, indeß sehr wohl, daß Euer Sohn nicht in meinem Falle ist, daß er malen, vortrefflich malen kann.

— Bernardo vermag nichts zu malen, was er nicht vorher seinem Geiste unterthan machte! antwortete die Matrone mit einer gewissen Hoheit. Das ist die Ursache des Ringens und der Kämpfe der Gedanken und Empfindungen, die jedem andern Menschen, als einem Künstler, fern bleiben. Schwebt meinem Sohne ein Bild vor, das er malen möchte, ohne daß er dasselbe sich zu eigen machen kann, so vermag er dasselbe eben so wenig zu malen, wie Ihr, und hat die vollste Ursache, tiefsinnig und schwermüthig zu werden, wie Ihr selbst so eben sagtet.

— Ah, Signora, sagte der Pater, ich sehe, Ihr besitzt den Geist einer Künstlerin, obgleich Ihr nie maltet. Ich wünsche zu Gott, unser Bruder Bernardo möge an keiner weltlicheren Krankheit leiden, als diejenige ist, welche Ihr andeutet. Aber ich meine, daß er hier eben von derselben nicht schneller genese, als bei uns im Kloster.

— Wer weiß? sagte die Mutter, und lehnte sich fast erschöpft in ihrem Stuhle zurück. Ueberlaßt es mir, das Herz meines Kindes zu erforschen, und ich verspreche Euch, daß Bernardo schon in den nächsten Tagen zu Euch zurückkehren und dem Monsignore Priore die Hand küssen soll, ohne daß Ihr noch ein Wort zu verlieren braucht.

— Meinst Du, Bernardo? fragte der Guardian, und ergriff die Hand des Malers, welche er herzlich drückte. Ich werde dem Priore berichten, was ich hörte, und er wird sich, das weiß ich, noch einige Zeit gedulden. Was mich betrifft, so wünsche ich aufrichtig, daß Dich nur Dein tiefes Denken und Dichten anders gemacht hat, als Du früher zu sein pflegtest.

Er segnete die alte Frau und nahm in herzlicher Weise Abschied.

Eben wollte er zur Thür hinausgehen, als ein junges Mädchen in's Zimmer trat, und eine brennende Lampe auf den Tisch setzte. Das Mädchen war schlank und kräftig, sehr wohlgewachsen und zeigte regelmäßig geformte Gesichtszüge. Sie sah ernst, fast finster drein, und blickte mit ihren brennenden, schwarzen Augen den Pater fast zornig an. Der alte Capuciner warf einen blitzschnellen Blick auf den stumm am Fenster sitzenden Bernardo, um die Wirkung der Anwesenheit des schwarzlockigen Mädchens auf ihn zu beobachten. Keine Miene desselben verrieth aber jene nicht zu unterdrückende Bewegung, welche schon durch einen flüchtigen Blick von Liebenden wie durch einen elektrischen Funken von einem Herzen zu dem andern übertragen wird.

— Hier steckt das Geheimniß nicht; murmelte der alte Pater für sich, wenn es noch ein anderes giebt, als das, welches mir Frau Benvenuta entdeckte. — Ich glaube nicht, meine Tochter, fuhr er, zu dem jungen Mädchen gewendet, laut fort, daß ich Dich schon gesehen habe.

— Ich auch nicht, mi Padre! war die kurze Antwort.

— Es ist Gianna, die Tochter meiner Schwester, die aus Sestri di Levante gekommen ist, um mich zu pflegen; sagte die Mutter Bernardo's.

Gianna empfing den Segen und der Pater ging fort. Das Mädchen schien sich einen Augenblick zu besinnen und folgte ihm.

— Mi Padre! sagte sie, als sie ihn auf der kleinen Flur eingeholt hatte. Seid Ihr nicht gekommen, um meinen Vetter Bernardo in's Kloster zurückzuholen?

— Weshalb fragst Du, Gianna? Gewiß wird Dir draußen kein Wort entgangen sein.

Gianna fand es für nothwendig, die Schürze zu ergreifen, um eine Bewegung zu machen, als wische sie sich den Schweiß von der Stirn.

— Verzeiht, Ihr habt mich in falschem Verdacht. Ich wollte nur fragen, was geschehen wird, wenn Bernardo — ihre Stimme zitterte bei diesem Namen — nicht wieder in's Kloster zurückkehren will?

— Du bist sehr neugierig, ma figliuola! Aber es kann nicht schaden, wenn Du es erfährst, daß Bernardo seine Seele sündlichen Dingen zugewandt hat. Du selbst aber habe Acht, daß auf Deiner Seite nicht die größte Sünde sei. San Geronimo möge Dich behüten.

Als Frau Benvenuta von dem Besuche sich etwas erholt hatte, und ihren Sohn mit einer Miene dasitzen sah, als ob er im Innern vernichtet sei, sagte sie:

— Bestes Kind! Ich bin wohl leidend und krank, aber Dir ist ein Medicus unendlich mehr nöthig, als mir. In Deinem Herzen steckt ein Pfeil, den Du nicht entfernen kannst, ohne Dich zu verbluten. Ist es nur der Gedanke an Deine Kunst, welcher Dich quält, so möge die heiligste Madonna, deren gesegnetes Bildniß Du zu malen strebst, Dich erleuchten. Keine Bitte ist ihrer Erhörung sicherer, als diejenige um das höchste Gut unseres irdischen Lebens: um Weisheit und Verstand und um ein frommes, demüthiges, gehorsames Herz. Ich verstehe nichts von Deiner Kunst, aber das ist gewiß: sie selbst ist heiter, ruhig, heilig, und alle marternden Widersprüche, welche sie ihren Jüngern entgegenstellt, liegen nicht in ihr, sondern in dem trotzigen und verzagten Dinge, dem Herzen des Malers. Wenn ich gestorben sein werde, so verlaß Dein Kloster nicht, Bernardino, um in den Häusern der Nobili zu malen, wie Du es bisher gethan hast, denn Du wirst eine schlimme

Saat in Deine Zelle bringen. Ist sie aber schon in Deinem Herzen aufgegangen, so eile, daß Du mich verlässest, und beichte Deine Gedankensünden, um Dich fest in Deine heiligen Mauern zu verschließen. Das wird mir im Sterben ein größerer Trost sein, als wenn Du mit dem Keime des Unheils in der Brust an meinem Lager ständest, bereit, wie Du es in der That bist, Dein Glück dort zu suchen, wo Dir es der Himmel nicht beschieden hat . . .

— Es war mir allerdings beschieden, ächzte der Mönch, aber ich habe mein Recht auf mein Glück längst von mir fortgeschleudert, als ich noch nicht begriff, daß ein solches Glück auf der Erde existire.

— Du liebst, Unseliger! murmelte die Mutter . . . Die Verzweiflung spricht aus Deinen Zügen. Ermanne Dich! Kehre morgen, nein, heute Abend noch nach Deinem Kloster zurück, und beginne damit, daß Du der Last Deines Geheimnisses Dich durch die Beichte entledigst und es aufgiebst, Dir selbst zu rathen. Räth Dir Dein hochwürdigster Priore, dann mag es wohlgethan sein . . . Es giebt in Rom eine Gewalt, welche Dein Gelübde zu lösen vermag . . .

Bernardo sprang auf und hielt die Hand über die Augen, als werde er von der Aussicht, welche ihm seine fromme Mutter eröffnete, wie durch einen, in die Finsterniß plötzlich hereinbrechenden Sonnenstral geblendet.

Bevor er noch etwas erwidern konnte, ward an die Thür gepocht, und ein hochgewachsener Cavalier im Federhute mit einem blitzenden Degen an der Seite, stand dem bleichen Mönche gegenüber und erkundigte sich in vertraulichem, theilnehmenden Tone nach dem Ergehen der Kranken. Frau Benvenuta schlug leise die fast durchsichtigen Hände zusammen und deutete nach oben.

— O, sagte der Cavalier heiter, davon wollen wir noch nicht reden, Signora! Wer kann in Genua sein, la Superba bewundern, und Zeit haben, an's Sterben zu denken?

— Es muß sich sogar Zeit finden, das Sterben zu dulden, Herr Graf; lächelte die Matrone, indeß sie langsam einige Male mit dem Kopfe nickte.

— Am Ende, natürlich, Signora Strozzi! Ich bin indeß der Meinung, daß man sich das letzte und Hauptvergnügen so lange auffspart, wie möglich! Es ist Frühling bis in die kleinsten Ritzen und Ecken der alten, grämlichen Apenninen hinein, und per Bacco! wir werden ihn benutzen. Ihr dürft Euch dreist hinauswagen, Signora, denn ich versichere Euch, der Genuß, die Frescobilder Eures Sohnes im Palazzo Brignole Sale, und im Palazzo Centurioni zu sehen, ist mit einem kleinen Katarrh nicht zu theuer erkauft.

Als der Name Centurioni genannt wurde, ward Bernardo's Gesicht noch bleicher, als gewöhnlich.

— Warum erschreckt Ihr, Meister Prete? fragte der Graf, den Mönch auf die Schulter klopfend. Habt Ihr ein böses Gewissen? Sind meine Bilder noch immer nicht fertig? Ich versichere Euch, mi Padre, daß ich Euch heute Abend scharf auf den Zahn fühlen werde. Es ist keine Kleinigkeit, von einer schönen Braut der Nachlässigkeit bezüchtigt zu werden.

— Hätte Signora Camilla, ich wollte sagen, die Braut des Grafen d'Althan, sich tadelnd über mich geäußert? fragte der Capuciner mit bebender Stimme.

Der Graf sah den Maler einigermaßen verwundert an, und rief dann, indeß er sich zwanglos niederließ:

— Was fehlt Euch, Meister Pittore? Ihr werdet, wie es scheint, auch krank! Eure Augen glühen wie im Fieber . . . Aber um Euch zu antworten, so hoffe ich, daß sich Signora Camilla nach meinem Bilde sehne. Was indeß das Gemälde der Madonna betrifft, zu welchem Euch meine Braut saß, so kann ich dagegen definitiv versichern, daß mein edler Schwiegervater in spe, Prospero

Centurioni den Dominicanern fest versprochen hat, das Bild am Tage der Maria von Aegypten über dem Sitze seiner Familie in der San-Siro-Kathedrale aufzustellen . . . Laßt mich die Gemälde sehen, Meister Prete!

Fast mechanisch gehorchte der Mönch. Er ging in ein Nebenzimmer und brachte zuerst ein, etwa eine Elle hohes Gemälde herein, welches er, indeß er dasselbe oben an dem Blendrahmen festhielt, auf den Tisch stellte. Die Mutter winkte freundlich: er möge das Bild und die Lampe so stellen, daß auch sie das Werk bewundern könne.

Das Gemälde war ein getreues Portrait des Grafen Carlo d'Althan. Er war dargestellt, wie er seine Laute, die er meisterhaft zu spielen verstand, stimmt und, im Geiste dasjenige, was er all' improvisto besingen will, überfliegend, mit einem hinreißenden Ausdrucke nach oben blickt.

— Eccellente! murmelte der Graf. Aber Meister, ich hatte Euch mehrmals gebeten, mich nicht nach oben, sondern gerade dem Beschauer entgegen blicken zu lassen.

— Das Bild würde bei der großen Einfachheit der Situation, antwortete der Maler, ohne dies Aufblicken keine deutlich erkennbare Stimmung ausgedrückt haben. Ihr würdet mit dem Stimmen Eures Instruments beschäftigt gewesen sein, und das wäre ohne etwas Weiteres doch eine triviale Erscheinung gewesen. Jetzt aber dürft Ihr Euch nicht beklagen, daß ich nicht ein Stück Eurer Seele gemalt habe.

Das letztere sagte Bernardo in fast ironischem Tone.

— Ich bin zufrieden, sagte der Graf nach kurzem Besinnen. Ihr seid ein Mönch und würdet mich doch nicht begreifen, wenn ich Euch auseinandersetzen wollte, weshalb dies Bild, das für das Cabinet meiner Braut bestimmt ist, ihr entgegenblicken sollte. Laßt mich nun das andere Gemälde sehen.

— Es ist noch nicht so weit gediehen, um gezeigt zu werden; antwortete Bernardo düster.

— Ich bitte Euch, Meister! Oder wagt Ihr nicht, die Schönheit Camilla's wiederzugeben, weil sie unerreichbar erscheint.

— O, rief der Maler, Ihr sprecht die Wahrheit . . . Hier wird alle Kunst ohnmächtig. Verzichtet auf das Bild; ich werde dasselbe nie aus den Händen geben können.

— Es ist also mißlungen? fragte der Graf sehr enttäuscht. Das, Meister, hätte ich nicht erwartet, nachdem ich Eure Madonna sah! Ich will nicht in Euch dringen, sondern kann es nur bedauern, Euch vergeblich bemüht zu haben. Prospero Centurioni hatte Recht, als er die Signora Camilla von Carlone, anstatt von Euch gemalt haben wollte . . .

— Carlone? rief der junge Mönch, indeß Purpurglut seine Wangen färbte und der Stolz des Künstlers seine Brust schwellte. Carlone wollte malen, was ich nicht auszuführen wage? Er, mit seinen Regenbogenbildern wollte ausdrücken, was ich empfinde?

Er holte ein ziemlich umfangreiches Bild und stellte es auf den Tisch, indeß er, wie ein Sieger, die Hand mit der Lampe hoch erhob. Ein Ausdruck des Staunens, der Bewunderung drängte sich über die Lippen des Grafen. Eine Madonna von eigenthümlicher Schönheit, mit stolzen, aber schwermüthig bewegten Zügen und halb trauernd gesenktem Blick, hielt den schönen Jesusknaben auf den Knieen. In ihrem Busen steckte ein blankes Schwert. Dies war nicht ein geistig erschautes Ideal eines Raphael, sondern eine, im milden Schmerz, in liebender Sehnsucht verklärte Erdentochter. Um so mächtiger aber ergriff ihr Bildniß denjenigen, welcher sich in das Anschauen desselben vertiefte.

Die alte Mutter legte die Hände zusammen und flüsterte: — Cujus animum gementem, contristantem et dolentem — pertransivit gladius! — Gianna war leise in die Stube gekommen

und richtete, während sie ihr: Ave Maria! betete, den funkelnden Blick unverwandt auf das in zauberischer Farbenpracht fast leuchtende Gemälde.

— Das ist Camilla Centurioni! sagte der Graf mit gedämpfter Stimme. Das ist sie und ihre ganze stolze, verschlossene und dichterisch glühende Seele ... Und Ihr sagt, Ihr vermöchtet Camilla nicht zu malen?

Der Graf d'Althan sah den Maler mit Erstaunen an; aber er kam nicht auf den Gedanken, die tiefe Bewegung, womit der Capuciner sein Werk betrachtete, irgend einem andern Grunde, als der künstlerischen Begeisterung desselben zuzuschreiben. Als er bemerkte, daß Bernardo zu aufgeregt sei, um mit ihm wegen der Ablieferung des Bildes zu unterhandeln, verschob er die Erledigung dieser Sache auf einen andern Tag, indeß d'Althan, welcher außerdem viel zu sehr Weltmann war, um an schmerzlich exaltirten Seelenstimmungen Gefallen zu finden, ihn seinen Empfindungen überließ und sich entfernte.

Bernardo trug sein Gemälde wieder fort. Frau Benvenuta aber hielt noch immer lächelnd ihr Auge auf die Stelle gerichtet, wo dasselbe gestanden hatte. Mit einer plötzlichen, feierlichen Ahnung hob Bernardo, als die Matrone unverbrüchlich schwieg, die Lampe empor, und leuchtete ihr in's Gesicht. Sie war gestorben ... Nachdem der erste Paroxysmus des Schmerzes bei dem Maler vorüber war, schloß er sich in seine Kammer ein und brachte die Nacht vor seinem Bilde der Madonna auf den Knieen hin.

Am andern Morgen erschien er ernst mit einem auffallenden Ausdruck von Entschlossenheit in seinen Zügen, der ihm sonst nicht gewöhnlich war. Er händigte der Gianna einen an Signora Camilla Centurioni gerichteten Brief ein, und empfahl ihr Vorsicht und die größte Eile. Gianna ward in einen Sturm von eifersüchtiger Qual versetzt; aber nachdem sie unterwegs hundert Mal ihren Entschluß geändert hatte, endigte sie damit, sich nach dem Palazzo Centurioni zu begeben. Camilla trat ihr entgegen; es war die hehre Madonna Bernardo's, welche dem leidenschaftlichen Mädchen gegenüber stand. Gleichsam vernichtet durch den Anblick dieser Schönheit, wandte sich Gianna um und floh von dannen, um sich nach dem Kloster der Capuciner zu begeben, an dessen Pforte sie dem Pater Filippo Bernardo's Brief einhändigte.

Nach einer Stunde etwa ward der Mönch, welcher den Plan gehegt hatte, mit der Verlobten des Grafen d'Althan zu entfliehen, als ein Gefangener in's Kloster gebracht, um hier, da er sich der wildesten Widerspenstigkeit hingab, in ein Gefängniß geworfen zu werden, wo er hart büßen mußte. Man ließ ihm die Freiheit, zu malen, aber er lieferte wenig und in einer Manier, die in ihrer Kraft, ihren scharfen Contrasten, in der frappanten Manier der Färbung ganz die düstere Leidenschaftlichkeit seines Innern wiederspiegelte. Ohne ein Schüler Caravaggio's zu sein, hatte er den Weg desselben gefunden.

Erst nach ziemlich drei Jahren gelang es Bernardo, mit Hülfe der über die Folgen ihrer verrätherischen Eifersucht untröstlichen Gianna, in der Kleidung eines Weltpriesters aus dem Kloster zu entkommen, und nach Venedig zu entfliehen, wo er, einen hohen Rang in der Kunst einnehmend, erst im Jahre 1644, in einem Alter von dreiundsechzig Jahren, sein Wirken beschloß. Die schöne Camilla Centurioni, welche, anstatt den Grafen d'Althan zu heirathen, den Schleier genommen hatte, war ihm längst vorangegangen. Bernardo's Grabstein in San Fosco zu Venedig ist noch vorhanden. Derselbe trägt die Inschrift: Bern. Strozzius, pictorum splendor, Liguriae decus!



P. van Hooghe pinx. W. French sc.

P. van Hooghe's Atelier.

Pieter de Hooghe in seinem Atelier.

Nach de Hooghe's Gemälde in der Czernin'schen Galerie.

Es giebt kein Volk der Erde, dessen Sittengeschichte und häusliches Leben so erschöpfend durch die Kunst zur Anschauung gebracht wurde, als dies hinsichtlich der Niederländer durch ihre Cabinetsmaler geschehen ist, welche während des siebzehnten Jahrhunderts blühten. In stillem, beschaulichem Genügen wird uns das Leben der verschiedenen Stände durch die reichste Folge vollendeter Meisterwerke vorgeführt, welche als der Ausdruck und die Blüte desselben Geistes und Sinnes, als der Spiegel der anscheinend gleichmäßigen Aeußerlichkeit eine Aehnlichkeit mit einander besitzen, wodurch es einem ungeübten Auge unmöglich wird, an den Gemälden der einzelnen Meister entschieden charakteristische Eigenschaften aufzufinden. Dennoch besteht zwischen den einander Aehnlichsten unter den Aehnlichen, zwischen einem Terburg und Mieris, Dow und Metsu, Slingeland und Netscher ein bestimmter Unterschied in der Auffassung der gleichen Stoffe, in der Art, wie jene stille, sonntägliche Stimmung erzielt wird, die den sinnigen Beschauer unwiderstehlich zu ihren, meist in geringer Größe ausgeführten, Gemälden hinzieht. Die oft fast wunderbare Genauigkeit, womit diese Meister malten, führt uns nicht allein bis in das kleinste, äußerlichste Detail, sondern eröffnet uns auch die feinsten seelischen Bezüge, die einem oberflächlichen Beobachter, welcher starke Affecte, mächtig wirkende Stoffe zu seiner Erregung bedarf, fast vollkommen entgehen. Solchen Beschauern muß in den Bildern der holländischen Cabinetsmaler eine gefühlstödtende Monotonie, eine schwere, freudelose Ruhe erscheinen, während der zarter Empfindende das unendlich nüancirte, geistige und Gemüthsleben in seinem dichterischen, obwohl stillen Reize bewundert.

Pieter de Hooghe gehört zu den vorzüglichsten der holländischen Miniaturisten. Soll ihm ein Platz unter seinen unsterblichen Genossen angewiesen werden, so möchte er zwischen Gabriel Metsu und Adrian van Ostade stehen; denn, gleich dem Ersteren, zeigt er die höchste Einfachheit der Situation und verleiht seinen Figuren, wie dies bei den übrigen der genannten Meister der Fall ist, kein geistiges Eigen-Interesse, sondern macht sie nur zu Trägern der durch Lichtführung und Colorit ausgedrückten Gesammtstimmung seiner Bilder — und gleich dem Ostade besitzt er jenen Sinn für eine dichterisch angeordnete Composition in wenigen Figuren, die über die momentane Situation hinausführt.

Wir finden bei Pieter de Hooghe stets eine höchst malerische Anordnung, während die übrigen Cabinetsmaler, wenn Ostade ausgenommen wird, der nur uneigentlich zu denselben gehört, oft nur durch die allergenaueste Wiedergabe des natürlichen Effects die Schwierigkeiten überwinden, welche sie sich durch die unvortheilhafte Aufstellung ihrer Figuren bereitet haben. Um diese Schwierigkeiten zu umgehen, wählten namentlich Dow und Terburg, oft aber auch die anderen Conversationsmaler, das Auskunftmittel, durch das Anbringen von Draperien und anderer Vortheile für die Erzielung einer geschlossenen, möglichst wirksamen Beleuchtung einen sichern Effect zu erreichen.

Bei Pieter de Hooghe steht der perspectivische Effect stets in erster Linie als maßgebend für das ganze Gemälde. Diese Eigenschaft hat de Hooghe ersichtlich seinem Meister Berghem zu danken, welcher neben Philipp Wouwerman derjenige Maler der Niederlande ist, bei welchem die Speculation auf ein malerisches Ensemble der Anlage entschieden vorwiegend ist.

Auf dem Grunde der perspectivischen Anordnung weiß de Hooghe die, bis zur optischen Täuschung gesteigerte, Wirkung des Sonnenlichts auf seine Gegenstände auszubreiten. Tritt man vor das, den Meister selbst beim Malen eines jungen Mädchens darstellende, etwa drei Fuß hohe Bild de Hooghe's in der Czernin'schen Galerie, so ist es unmöglich, sich außerhalb des Bildes zu halten. Der Beschauer befindet sich im Atelier dicht hinter dem Maler und glaubt denselben auf die Achsel klopfen, oder das junge Mädchen fragen zu können, welche allegorische Figur sie vorstellt, und ob ihr Lorbeerkranz, die Posaune und das Notenbuch, welches sie trägt, vielleicht auf eine haarlemer Cäcilie hindeuten sollen? Blickt man auf den Punkt des parquetirten Fußbodens, welcher sich zwischen den Füßen des Malers befindet, so wird die optische Täuschung fast beängstigend und man wendet das Auge ab.

Nirgend wohl ist der Eindruck, welchen die Wirkung einer sonnenhellen Beleuchtung ohne das Hinzukommen eines seelischen Moments, oder der eindringlichen Poesie einer landschaftlichen Scenerie, ausübt, bestimmter und kraftvoller dargestellt, als in diesem Meisterbilde de Hooghe's. Haben wir uns aber an diesem Sonnenlicht erfreut, das stets weniger warm, als ungemein hell und klar ist, so überkommt uns ein eigenthümliches Gefühl der tiefsten, festtäglichen Stille und bald beschleicht uns eine Art von wehmüthiger Scheu in der unmittelbaren Nähe der so überaus ruhigen, augenscheinlich jeder leidenschaftlichen Erregung unfähigen Menschen.

Vergleicht man ein Bild von Metsu, welcher seine Figuren in ruhigster Weise darzustellen liebt, mit einem Werke von de Hooghe, so findet man, wenn man das Gemälde des ersteren Meisters genauer betrachtet, bald eine Fülle von charakteristischen Zügen, die so fein dargestellt sind, daß man in Gefahr geräth, dieselben auf den ersten Blick zu übersehen. In den still glänzenden Augen seiner Figuren entdecken wir einen feinen, schelmischen Ausdruck; das conventionell-graziöse Lächeln verdeckt nicht den Blick in die Charakter-Eigenthümlichkeiten der dargestellten Personen, die nur deshalb bei oberflächlicher Betrachtung mit einander eine so ungemeine Familienähnlichkeit im Ausdrucke besitzen, weil derselbe eben zu delicat nüancirt ist. Metsu's Figuren sind im Stande, stets noch eine andere Rolle zu spielen, als diejenige ist, welche ihnen der Maler im Augenblicke zutheilte. Bei de Hooghe aber sind die Figuren mit der einen Vorführung durchaus erschöpft. Es fehlt ihnen die Selbständigkeit des inneren Lebens bei der wirksamsten Erscheinung der Aeußerlichkeit. Die Figuren besitzen keine Selbstberechtigung und dienen nur dem äußerlichen Zwecke des Malers, der Lichtführung.

Eben aus dieser Ursache sind de Hooghe's Figuren nicht im Stande, durch eine bestimmt umschriebene geistige Eigenthümlichkeit, wie viel weniger aber durch die Darlegung irgend eines Affects eine Sonderwirkung auf uns auszuüben, wodurch die Harmonie des Eindrucks der Lichtführung unterbrochen werden könnte. Sie sind mächtige Factoren, um die letztere so eindringlich zu machen, wie möglich, weiter nichts. Die Gesammtstimmung in den de Hooghe'schen Gemälden ist daher in sich so homogen, daß dieselbe von allen Punkten aus mit Unwiderstehlichkeit auf uns eindringt; daß wir uns gegen diese Stimmung eben so wenig wehren können, als wir den Sonnenstral mit der Hand zu verscheuchen, oder zu vermeiden vermögen, die mit Duft erfüllte Atmosphäre zu athmen, welche uns umgiebt.

De Hooghe's Zeichnung ist im hohen Grade correct. Er ist der gesättigten, breiten Färbung und eines mit Leichtigkeit behandelten Helldunkels vollkommen mächtig, und versteht die große Kunst, das Licht, in seinen besten Gemälden wenigstens, wozu sein „Atelier" gehört, fast ganz unkörperlich erscheinen zu lassen. Die Hände seiner Figuren sind mit besonderer Meisterschaft behandelt, und die Köpfe sind durchschnittlich sehr fein modellirt, tragen aber nur den, manchmal an das Ideale streifenden Ausdruck einer allgemeinen Stimmung.

De Hooghe war nicht besonders fruchtbar, obwohl er bei weitem nicht mit einer so minutiösen Genauigkeit, wie etwa Metsu, oder Dow arbeitete. Seine Gemälde behaupten, abgesehen von ihrer Vortrefflichkeit in den Punkten, in denen der Maler groß war, auch aus dieser Ursache einen sehr hohen Werth. Die Pinakothek in München besitzt von seiner Hand eine, in einem Zimmer sitzende, „Lesende Frau"; im Louvre befindet sich von ihm eine „Kartenpartie" und „Zwei Frauen, welche ein Zimmer reinigen", sowie auch die Peel'sche Sammlung in London und der Graf Pourtalès in Paris Gemälde dieses Meisters besitzen.

Jedenfalls ist keines dieser Gemälde über „De Hooghe's Atelier" zu stellen, das in der besten Zeit des Malers entstand. Der Meister, welcher von 1643 bis 1708, und zwar fast immer in seiner Vaterstadt Haarlem lebte, scheint dasselbe um das Jahr 1676 gemalt zu haben.

Park mit Geflügel.

Von Melchior Hondekoeter.

Die Stellung, welche die Gegenstände der Natur auf der Stufenleiter der Erscheinungen der sichtbaren Welt einmehmen, macht die Kunst der Darstellung derselben an sich weder größer, noch geringer, nicht mangelhafter oder vollkommener. Es kann ebenso schwierig sein, eine geöffnete Lichtschere — um einen durchaus trivialen Gegenstand zu nennen — richtig zu zeichnen, als die Formen eines menschlichen Gesichts wiederzugeben, und die Darstellung der Beleuchtung eines messingenen Candelabers kann größere Kunst erfordern, als ein Abbild der Pracht eines Sonnenuntergangs.

Wir bemessen die Stellung der Schöpfungen der Natur nach dem Grade, in welchem der Geist in denselben als mehr oder weniger gebunden erscheint, und finden die höchste Spitze aller Erscheinungen in dem „sich selbst bewegenden Ursprunge", im Geiste des Menschen, dessen Maß die Kunst durch den Ausdruck der menschlichen Körperlichkeit darzustellen hat. Diejenigen Kunstwerke stehen folglich auf der höchsten Stufe, welche einen Gedanken in seiner sinnlichen Erscheinung dermaßen ausdrücken, daß derselbe uns nicht allein klar wird, sondern auch die in der letztern liegende Wirkung auf unsere Empfindung ausübt. Ein Gedanke, welcher nicht gleicherweise unsere sinnliche und geistige Natur trifft, ist nur uneigentlich künstlerisch darzustellen, und erfordert ein conventionelles Mittel statt des Realen, mit anderen Worten, ein Symbol für das Abstracte. Es ist eine That, eine Handlung, eine Begebenheit, deren Darstellung erfordert wird, um die höchste Wirkung auszuüben, deren die Kunst überhaupt fähig ist. Je mehr sich die Darstellung von dem Begriffe einer Action entfernt, desto weniger bestimmt wird der Gedanke im Kunstwerke. Er läßt sich nicht mehr kurz und präcis aussprechen, sondern bleibt bei den Gedankenanfängen, oder bei einer geistigen Stimmung stehen, die wir nur nach ihrem allgemeinen Charakter, nicht aber nach ihren Besonderheiten schildern können. Diese Stimmung bildet in den Werken, welche wahrhaft durchgeistigt sind, das secundaire Motiv der Wirkung auf den Beschauer.

Um diese künstlerische Stimmung hervorzubringen, bedarf es keiner Menschen=, ja nicht einmal der Thierfiguren. Die unbelebte Natur bis zu den unkünstlerischen Gebilden der Menschenhand hinab, kann durch die Kunst der Darstellung zum Träger der geistigen Stimmung und der Empfindung des Malers werden. Hier ist der Punkt, wo die Gegenstände nicht durch sich selbst und ihren geistigen und gemüthlichen Inhalt, sondern durch die Subjectivität des Malers wirken, welche in das Dargestellte eine sinnlich wirkende Eigenschaft hineinträgt, die mit den Gegenständen nicht nothwendig verbunden ist. In dieser Hinsicht ist der Maler von Landschaften in seiner Schöpfung vollkommen so freischaffend anzusehen, wie der Meister, welcher großartige Begebenheiten der Geschichte, seiner Anschauung gemäß, wiedergebiert, und die Maler von Thierstücken und Stillleben stehen, was die Darstellungsmittel zur Erreichung ihrer Wirkungen auf den Beschauer betrifft, mit den Schöpfern der erhabensten Darstellungen aus der geistigen Welt, genau auf einer und derselben Stufe.

Wir können die vollendete Kunst der Anordnung in einer „Küche" von Kalf eben so wohl, als in einem Gemälde von Adrian von Ostade, oder Rubens bewundern, und die Geheimnisse der Färbung sowohl bei den Blumenstücken Huysum's und Monoyer's, als bei Tizian und Rembrandt studiren. Dieselben großen Regeln der Kunst sind in den halbpossenhaften Bambocciaden Peter's van Laar und Karel's du Jardin, wie in den Gemälden des Correggio und Giorgione entfaltet und die Harmonie der Localtöne und des Helldunkels, so wie die Lebhaftigkeit der Bewegungen sind in den besten Bildern Tintoretto's nicht größer, als solche in den Hühnerhöfen und mit Geflügel gezierten Parken des Melchior Hondekoeter erscheinen. Wir sind daher sehr wohl im Stande, ein Bild von Potter zu bewundern, nachdem wir uns von einem Meisterwerke Raphael's haben begeistern lassen, und können durch die Kunst eines Hondekoeter noch entzückt werden, nachdem wir uns an dem Pompe und der Klarheit eines Paolo Veronese weideten.

Unter diesem Augenpunkte erklärt sich dem Laien in der Kunst der hohe Werth, welchen die Werke von jenen Meistern behaupten, die gewöhnliche Gegenstände, und oft gar solche zum Stoff ihrer Darstellungen wählten, von denen man, gleich der zänkischen Gattin Hondekoeter's, glauben sollte: sie seien gar nicht werth, gemalt zu werden, wie man denn zum Beispiel einen immensen Hof voll lebendigen Geflügels für den Preis kaufen könne, den ein einziges Bild Hondekoeter's koste.

Melchior Hondekoeter, der Angehörige einer berühmten holländischen Malerfamilie, ward zu Utrecht 1636 geboren, und ist der ausgezeichnetste Maler von lebendigem Geflügel. In der Darstellung todter Vögel ist ihm, was die Breite der Färbung und die Stimmung des Tones anbetrifft, sein Oheim Weenix, der auch sein Lehrer war, überlegen. Die täuschende Wahrheit, womit Hondekoeter die feinsten Nüancen des Gefieders seiner Thiere wiederzugeben wußte, ist oft fast wunderbar. Seine Hühnerhöfe sind heiter, friedlich und glänzend, und waren stets als vollendete Cabinetsstücke eifrig gesucht. Der Maler selbst erhielt indeß nur geringe Preise, welche bei weitem nicht hinreichten, die Habsucht der Gattin Hondekoeter's zu befriedigen. Mißmuthig gemacht durch diese unerbittliche Drängerin, verfiel der sanftmüthige Maler in ein unregelmäßiges Leben, und führte dadurch im Jahre 1695 seinen Tod herbei.



Claude Lorain. A.H. Payne sc.

Bußpredigt Johannes des Täufers. John preaching in the Wilderneß

Bußpredigt Johannes des Täufers.

Von Claude Lorrain.

Von den zahlreichen gothischen Thürmen der alten, glänzenden Hauptstadt Lothringen's und Burgund's, Nancy, hatte ein mächtiges Concert der Glocken begonnen, das feierlich in die Frühlingslandschaft jenseit der dräuenden Wälle und Mauern hinaustönte. Im hellsten Sonnenscheine flimmerten die bunten, krausen Zierrathen der Thürme und Thürmchen; die hochgiebeligen, stattlichen Bürgerhäuser ließen jedes der Basreliefs aus der biblischen Geschichte, jeden frommen Spruch erkennen, mit denen ihre Fronten mühsam geschmückt waren und hell und sonnig, gleich einer Reihe von Sacramentshäuslein der stillen, freudigen Häuslichkeit erschienen die lauschigen Erker, die mit ihrer kunstreichen Steinmetzenarbeit allenthalben hervorsprangen, als hätten sie die langsam durch die Straßen wallenden, sonntäglich geputzten Menschen begrüßen wollen. Die Erker, die Fenster und Hausthüren trugen sämmtlich die frischen, wehenden Paniere des Frühlings: grünende Maien zu Ehren des Festes des heiligen Geistes; die Kirchengänger, vom Greise und vom alten Mütterchen, bis zum jüngsten Schulkinde herab, trugen Blumensträuße neben ihren Gebetbüchern in den Händen und blickten mit heller Freude drein, denn hier, unter dem Banner der burgundischen Herzöge, hatte man keine Ursache, wie drüben, jenseit des Rheins, im römischen Reiche, mit Angst und Zittern daran zu denken, wie das Jahr 1625, und das immer furchtbarer aufsteigende Kriegsungewitter endigen werde.

Mitten unter den Leuten in Festtagskleidern ging langsam und in sich gekehrt, manchmal die Häuser mit einem großen, erwartungsvollen Blicke musternd, ein junger Mann, dessen Anzug ihn als einen Fremden erkennen ließ. Er trug auf seinem ungewöhnlich reichen, stark gelockten Haar einen zierlich von Stroh geflochtenen Hut mit breiter Krempe, wie solchen, außer dem Herzoge Heinrich II. selbst, der an sehr heißen Tagen, mit einem solchen Hute versehen, spazieren zu gehen pflegte, kein Mensch in ganz Nancy besaß. Das war aber auch die einzige Aehnlichkeit, welche der junge Mann mit dem Herzoge besaß; denn sein übriger Anzug erschien ungewöhnlich ärmlich. Ein alter, an den Schößen mit unzähligen Flecken versehener, weitärmeliger Sammtrock, dessen ursprüngliche Farbe grün gewesen zu sein schien, umschloß seine kräftige Gestalt und stach merkwürdig gegen die sehr hellblauen, weiten Beinkleider von kostbarem Sammt ab, die mit einer Menge von Seidenbändern am Knie festgenestelt waren. Die ehrbare Bürgerschaft schien sich an diesen Beinkleidern nicht satt sehen zu können, denn in Nancy trug man nur dunkelfarbige Modesten, wenn man doch keine ledernen anziehen wollte. Die seidenen Strümpfe des Fremden waren selbst in den Augen der gestrengen Hausmütter, welche ihn die Musterung passiren ließen, tadellos, und wenn die Schuhe mit großen Bandrosetten nicht zerrissen gewesen wären, so würde man keine feineren und zierlicheren in ganz Nancy gefunden haben. Daß derjenige, welcher die Neugier der guten Leute dieser Stadt in nicht geringem Grade reizte, an einem kostbaren Wehrgehänge einen, wie es den Kennern nicht entging, vortrefflichen Stoßdegen von mailänder Arbeit trug, deutete darauf hin, daß sein Inhaber den privilegirten Ständen angehörte, vermehrte aber noch die widersprechenden Vermuthungen, welche sich die Kirchengänger über den sonderbaren Gast zuflüsterten.

Einige dieser Neugierigen schienen beschlossen zu haben, der Sache auf den Grund zu kommen, und zu diesem Ende zu versuchen: ob der Fremde nicht einige Andeutungen über sich und die

Absichten geben werde, die ihn nach Nancy führten. Dies war eine Gruppe von mehreren jungen Leuten, zu denen ein etwa funfzigjähriger, feurig blickender, kleiner Mann kam, welcher, laut sprechend und lachend, eine solche Ungezwungenheit des Betragens zur Schau trug, als wenn ihm sämmtliche Straßen Nancy's erb- und eigenthümlich zugehörten. Man wußte nicht, ob die Begleiter dieses übrigens sehr wohlgekleideten, und mit einem Degen versehenen Mannes, sich seine fast rohe Lustigkeit gefallen ließen, weil er in irgend einer Weise über ihnen stand, oder ob sie sich von ihm, wie etwa von einem Hanswurst, Possen vormachen ließen, die zu den Jahren des Mannes sehr wenig paßten.

Kaum hatte dieser Mensch den Fremden erreicht, als er denselben auf die Schulter schlug, so daß sich der junge Mann rasch umkehrte, und den Kühnen hochbefremdet anstarrte.

— Guten Morgen, Messire! sagte der Kleine, und bot in familiärer Höflichkeit dem Jünglinge die weiße, feine Hand. Erlaubt, daß ich Euch in Nancy willkommen heiße, denn sonst könntet Ihr auf einen solchen Gruß lange warten ... Er betrachtete den Fremden von oben bis unten, und brach in ein helles Gelächter aus.

Der junge Mann runzelte jetzt die Augenbrauen, und fragte mit drohender Stimme:

— Was wollt Ihr, mein Herr, durch Euer sonderbares, beleidigendes Benehmen sagen?

— Nichts, lachte der Kleine noch stärker, als daß Ihr auf dem besten Wege seid, mit einem Bruder, oder meinetwegen mit einem Invaliden in Apoll Händel anzufangen. Wenn dieser lebensmüde Sammtrock vom Anfange seiner Geburt an Euer Eigenthum war, so seid Ihr, da die Oelfarbeflecke desselben unzweifelhaft keine Elle weit von der Staffelei zu Hause sind, ein Maler, und könnt in uns vier unnützen Knechten eben so viele Brüder umarmen.

Das ernste Antlitz des Fremden heiterte sich plötzlich auf, als ihm einer der Herren nach dem anderen die Hand drückte, und ihn willkommen hieß. Der kleine Alte war vor Vergnügen außer sich und behauptete, daß sofort im Rathhauskeller eine Sitzung eröffnet werden solle, um den künstlerischen Gast näher kennen zu lernen.

— Verzeiht; sagte der Jüngling, indeß er sich langsam mit fortziehen ließ. Ich kann Euch nur unter einer Bedingung folgen. Vielleicht seid Ihr, fuhr er fort, indeß er sich an den Alten wandte und den Hut lüftete, der Meister Claude Ruet? In diesem Falle habe ich denjenigen gefunden, welchem ich mich mit aller Hochachtung vorstellen wollte.

— Ruet? rief der Kleine. Ich soll Ruet sein? Das ist zu lustig. Nicht wahr, Charles Erard?

— Schreiet nicht so laut; sagte der Angeredete, ein blasser, blonder, auffallend schöner, junger Mensch. Wir sind keine zehn Schritte weit von Ruet's Hause.

— Mir ganz einerlei; war die Antwort des Alten. Ruet frißt mich so wenig, als Euch, und einen bösen Blick von Jungfrau Adrienne Ruet habe ich wenigstens nicht zu fürchten. Hier, Herr Bruder aus der Fremde, sagte er dann zu dem Gaste, hier wohnt Herr Ruet, und das da ist seine Staatscarosse; der Riese auf dem Bocke ist sein Kutscher, und das Mädchen dort am Erkerfenster ist seine Tochter Adrienne — bemerkenswerth wegen der Eistemperatur ihres Herzens.

— Das ist jedenfalls eine bessere Temperatur, als diejenige der Siedetöpfe gewisser Leute! bemerkte der blonde, bleiche Maler halb für sich.

Der Kleine ward roth im Gesicht, und warf dem Sprecher einen wüthenden Blick zu, sagte aber dann zu dem Fremden, welcher entschieden darauf bestand, vor allen Dingen mit Meister Ruet sprechen zu müssen:

— Geh', Freund, aber komm nachher nach dem Weinkeller, wir erwarten Dich auf Ehrenwort. Ich gebe Dir übrigens den Rath, Meister Ruet stets Monsieur le Baron zu nennen,

denn der Herzog hat ihn geadelt, weiß der Teufel weshalb! — Wie heißt Du aber? Woher bist Du?

— Ich heiße Claude Gellée, bin aus Schloß Chamagne gebürtig, und komme aus Italien; antwortete der Jüngling, und lief die Treppe des Patricierhauses hinan.

— Da sind wir gerade so klug wie vorhin, murrte der Kleine.

Als der junge Mann den in mehr bunter, als schöner Weise mosaikisch mit Marmor belegten und mit einem ziemlich rohen Frescogemälde am Plafond prangenden Flur des palastähnlichen Gebäudes betreten hatte, trat ihm ein überaus kostbar gekleideter Mann entgegen, in welchem er den Meister Claude Ruet selbst begrüßen zu müssen glaubte.

Der geadelte Maler war ein Mann, der trotz seiner sechsundvierzig Jahre für ungewöhnlich schön gelten konnte. Braunes, reiches Haar floß in großen Wellen über seine Schultern herab. Ein großes, braunes Auge belebte ein sehr regelmäßig geformtes, nur etwas leeres Gesicht, das glatt rasirt bis auf einen kleinen, hellbraunen Schnurrbart, durch seinen heiteren Ausdruck und durch die schneeweiß erhaltenen Zähne etwas Jugendliches bewahrt hatte. Meister Ruet war so schlank gewachsen und so schmal um die Hüften, wie ein Stallmeister, und trug seine, mit blauen und weißen Streifen versehenen Kleider mit den kostbarsten, niederländischen Spitzen, die sogar an den breiten Stulpen seiner sammtweichen, orangefarbenen Stiefeln angebracht waren, namentlich aber seine goldene Halskette und seinen Degen mit dem kunstreich geflochtenen Korbe mit dem Anstande eines vollendeten Hofcavaliers.

— Verzeiht, Herr Baron, sagte Claude Gellée, nachdem er sich vorgestellt hatte, daß ich Euch einen Augenblick vom Gottesdienste zurückhalte; aber ich wollte keine Minute versäumen, um mir durch Eure Güte eine Arbeit zu sichern, die vielleicht heute Nachmittag an einen Andern vergeben worden wäre. Wenn Ihr daher, wie ich solches auf Schloß Chamagne vernommen habe, im Sinne habt, die Kirche der Carmeliter im italienischen Styl ausmalen zu lassen: so bitte ich Euch, mir einen Antheil an dieser Arbeit zuzuwenden, denn Ihr seht an meinem ganzen Anzuge, daß ich eines Verdienstes sehr groß benöthigt bin.

— Eure lange Reise entschuldigt vollkommen den allerdings traurigen Zustand Eures Anzugs; sagte der Baron Ruet mit gönnerhafter Herablassung. Ich glaube, daß Ihr Euch bald so equipiren würdet, wie ich solches von den unter meiner Leitung arbeitenden Künstlern verlange, falls es doch möglich wäre, Euch irgendwo auf den Gerüsten in der Carmeliterkirche zu placiren.

— Ich habe mich nie sehr um mein Costume bekümmert, antwortete Claude offen und unbefangen, aber ich war in Rom stets so gekleidet, daß mein Meister Agostino Tassi, einer der reichsten und gewiß der prachtliebendste der Künstler Rom's, welcher mit Bischöfen und Cardinälen verkehrte, und dessen Einrichtung die Eurige weit übertraf, nie eine Bemerkung über mein Aeußeres machte. Ich besaß einen ganzen Koffer voll Sonntagskleider und hatte mir auch über anderthalbhundert Zecchinen gespart — Alles aber ist den räuberischen Schurken in die Hände gefallen, welche mich im Schwarzwalde ausplünderten.

Ruet schien bei diesen Eröffnungen so lebhaft interessirt, wie möglich.

— Agostino Tassi? fragte er. Er sollte auf einen mehr adeligen Fuße leben, als ich? Erlaubt, das ist nicht möglich. Wie könnt Ihr darüber so bestimmt urtheilen? Ihr habt ja noch nicht gesehen, wie ich eingerichtet bin und werdet anders urtheilen, wenn ich Euch in meinen Sälen und Cabineten umhergeführt habe.

— Nehmt nichts für ungut, Herr Baron, bat Claude Gellée treuherzig.

— Dieu m'en préserve! Die Leute, für welche ich mich interessire, die einen guten Willen

haben, können sagen, was sie wollen — es findet sich schon Gelegenheit, ihre etwaigen Irrthümer zu berichtigen. Geradeheraus gesagt, Ihr gefallt mir, und ich glaube, daß es für mich, der ich hier in der ganzen Gegend der erste Meister in meiner Kunst bin, eine Pflicht ist, mich Eurer anzunehmen, da Ihr einen so schlimmen Unfall erlitten habt, bei welchem es wohl nicht ohne Gefahr für Leib und Leben hergegangen ist.

— Ich habe mich allerdings gewehrt, so gut dies möglich war, sagte Claude Gellée, aber ich ward überwältigt.

— Ihr werdet mir das gleich näher erzählen, mein Freund; bemerkte der Baron vertraulich, indeß er sich umwandte, einem Bedienten sein großes spanisches Rohr übergab und den jungen Mann durch einen Wink einlud, ihm zu folgen.

— Verzeiht, ich hatte nicht beabsichtigt, Euch vom Kirchengehen abzuhalten, sagte Claude Gellée, fast verwirrt durch die Güte des Meisters.

— Bekümmert Euch nicht; ich stehe mit dem Erzbischofe von Nancy auf ebenso vertrautem Fuße, wie Agostino Tassi mit den römischen Cardinälen; meinte Ruet scherzend. Mich drängt es vor allen Dingen, Neuigkeiten aus Neapel und namentlich von Gottfried Wals zu hören, mit welchem ich lange eine freundschaftliche Verbindung durch Briefe unterhalten habe.

— Gottfried Wals, der Cölner, war mein Meister; antwortete Gellée.

Ruet stieß einen Schrei der freudigen Ueberraschung aus, und bewillkommnete den jungen Mann durch herzliche Händedrücke, als derselbe in den Empfangsaal eingetreten war.

Claude Gellée mußte Platz nehmen, empfing Brod und Wein, wie es die Sitte mit sich brachte, und mußte über seine Lebensschicksale berichten. Er erzählte in möglichster Kürze: daß er als der Sohn eines armen Bediensteten auf dem Schlosse Chamagne an der Mosel, seitwärts von der Kette der Vogesen und nahe bei Mirecourt, in der Diöcese von Toul geboren sei.

— Also ein ächter Lorrainer! rief Ruet, ohne zu ahnen, daß der junge Mann unter diesem Beinamen unsterblich werden würde.

Claude fuhr fort zu berichten, daß er das dritte von den fünf Kindern seiner Aeltern sei, und daß seine beiden älteren Brüder als Holzschneider in Freiburg im Breisgau lebten. Es stellte sich heraus, daß der junge Maler bereits im Alter von zwölf Jahren verwaist war. Sein Bruder hatte sich des Knaben — der übrigens niemals Pastetenbäcker war, wie Claude's ungenaue Biographen später behaupteten — angenommen, und ein Verwandter, der öfter als Mercante di merletti, oder Spitzenhändler, Reisen nach Italien machte, nahm den Knaben mit sich nach Rom. Bereits mit Fertigkeit zeichnend, hatte Claude Gellée hier muthig seine Arbeiten begonnen, indeß er bald in diesem, bald in jenem Atelier zeichnete, und mit bitterm Mangel kämpfte, da der Spitzenhändler, wegen des ausgebrochenen dreißigjährigen Kriegs, nicht wieder über die Alpen kam. Im achtzehnten Jahre verließ Claude Rom, und fand in Neapel bei Gottfried Wals Aufnahme, kehrte aber nach zwei Jahren nach Rom zurück, um bei dem erwähnten Agostino Tassi, der ihn gelegentlich, sowohl als Bedienten, wie als Gehilfen, an seiner Staffelei benutzte, gegen Kost und Lohn zu arbeiten. Ruet glaubte zu bemerken, daß dies die Zeit schwerer, innerer Kämpfe des jungen Mannes gewesen sein mußte, denen er sich zu entreißen gestrebt hatte, indeß er nach zwölfjähriger Abwesenheit sich wieder der Heimath zuwandte — um abermals eine Art von Agostino Tassi zu finden.

Man hatte den, von Räubern ausgeplünderten, jungen Maler, welcher in seinem gegenwärtigen Anzuge nach Schloß Chamagne gekommen war, von Seiten der Herrschaft sehr kalt aufgenommen. Seine gegenwärtige Absicht war, sich die nöthigen Mittel zu verdienen, um nach Italien, das seine zweite Heimath geworden war, sobald wie möglich zurückzukehren, und das um so mehr, da es ganz

den Anschein hatte, als wenn Frankreich in den schrecklichen Kampf verwickelt werden sollte, welcher jenseit des Rheins mit fanatischer Wildheit aufflammte.

Der adelige Maler hatte bei der Geschichte Gellée's die Bemerkung gemacht: daß er denselben auf den ersten Blick denn doch etwas zu niedrig angeschlagen habe. Während seiner Erzählung hatte Claude, um die Art seiner Thätigkeit näher zu bezeichnen, beiläufig auf Principien und charakteristische Besonderheiten in der Anordnung und Behandlung der Gemälde hingedeutet, die, gleich Lichtblitzen, dem feingebildeten Ruet das Geheimniß enthüllten, daß er es diesmal mit keinem handwerksmäßig abgerichteten Gesellen der edlen Malerzunft, sondern mit einem der höchsten Auffassung fähigen, tiefen und genialen Geiste zu thun habe. Die Sprache Claude's war allerdings unbeholfen, er schien das Italienische nur deshalb etwas mehr als halb erlernt zu haben, um den Rest seines stark mit dem Patois der Lorraine versetzten Französischen wenigstens zur Hälfte zu vergessen; desto energischer und malerischer waren die Ausdrücke, deren sich Claude bediente, und sie schienen in feinem Munde einen viel lebendigeren Inhalt, eine dichterischere Färbung anzunehmen, als Ruet mit ähnlichen Bezeichnungen je hatte verbinden können. Der malende Baron kam sich, diesem anspruchslosen Jünglinge gegenüber, trotzdem, daß er sich, und zwar im Galaanzuge in seinem Staatszimmer befand, außerordentlich nüchtern und innerlich haltlos vor, und beeilte sich seinerseits eine Folge von Kunstansichten zu entwickeln, denen der Fremde um so größere Aufmerksamkeit schenkte, als er augenscheinlich von dem ganzen Wortschwall sehr wenig begriff, was übrigens bei Ruet in nicht viel geringerem Grade der Fall war.

Claude Ruet nahm schließlich den Fremden in die Zahl der unter seiner Aufsicht arbeitenden Maler auf, und bestimmte den Beginn der Arbeit gleich auf den folgenden Tag.

— Ihr werdet, sagte Ruet, wie ich hoffe, Nancy so angenehm finden, um Euch nicht nach Eurem Italien zurückzusehnen. Ihr habt nur einige Vorsicht im Umgange mit Euren Genossen zu beobachten, um eine angenehme Stellung einzunehmen. Haltet Euch vorzüglich zu mir selbst, und nehmt allemal meine Partie. Es sind zwei Lombarden in der Carmeliterkirche, mit denen Ihr am besten Euch gar nichts zu thun macht. Dagegen ist Charles Erard ein Mensch, den Ihr leicht zum treuen Freunde gewinnen könnt. Ich sah Euch vorhin in Gesellschaft des Jehan Mantot, des trunkfälligen Possenreißers, und kann Euch vor demselben nur warnen. Er ist ein heimtückischer boshafter Mensch, den ich gewisser Ursachen wegen — welche Ihr sehr bald erfahren werdet — dulden muß . . . Mit einem Worte, seine Tochter ist die Geliebte unseres gnädigen Herrn Herzogs, welcher mich zu aufrichtig mit seiner Freundschaft beehrt, als daß ich gegen Mantot nicht ein Auge zudrücken sollte! — Ich wünsche Euch viel Glück, Gellée, und gestehe, daß Ihr einen sehr angenehmen Eindruck auf mich gemacht habt. Ich will Euch etwas Geld geben, damit Ihr Euch hier in Nancy vorläufig einrichten könnt.

Claude schien fast verlegen zu werden, als er eine Rolle Papier aus der Tasche brachte und dem Meister Ruet einige Landschaften einhändigte, welche dieser mit stummem Erstaunen betrachtete.

— Das hätte ich nicht erwartet; sagte er endlich unwillkürlich. Das ist meisterhaft; ich habe kaum Schöneres gesehen . . . Versteht mich recht, fuhr er dann fort, die Sachen sind keineswegs fehlerfrei; es sind starke Ausstellungen zu machen, zum Beispiel an den Figuren, die alle mit ungemeiner Flüchtigkeit gemalt sind . . . Weshalb habt Ihr diese Gruppen nicht ausgeführt? Sie machen den Eindruck des Unfertigen.

— Ich pflege denjenigen, welche meine Landschaften kaufen, meine Figuren mit in den Kauf zu geben, meinte Claude lächelnd. Ich habe stets die beste Absicht, die Figuren vollkommen

auszuführen; aber sie sind stets, wenn ich sie auch ganz in den Vordergrund stelle, zu weit von dem Beschauer entfernt, als daß man sie deutlich sehen dürfte. Ich habe immer so vielen Platz in meinen Bildern, daß die Figuren nothwendig im Verhältniß sehr klein und unbedeutend werden müssen. Dafür haben sie das Gute, daß sie allenthalben hingestellt werden können, ohne weder meine Schatten noch meine Lichter zu verderben. Sie stören ganz gewiß nicht und oft ist es sogar unmöglich, daß sie im Bilde fehlen dürfen, wenn dasselbe seine Wirkung thun soll.

Ruet besah das eine der Aquarellbilder mit tiefgelehrter Miene, war zwar, wie er sagte, nicht vollständig der Meinung des jungen Mannes, hatte aber auch keine bessere vorzubringen. Er betonte abermals die Figuren, und bemerkte, daß Claude, da er in der Carmeliterkirche nur Figuren zu malen haben werde, allerdings noch eifrige Studien machen müsse. Im Ganzen aber war Ruet einsylbig und nachdenklich geworden. Er hatte seine Sammlungen zeigen wollen, aber, noch immer mit Claude's Bildern beschäftigt, schien er seine Absicht vergessen zu haben. Er gab dem jungen Manne, indeß er ausdrücklich bemerkte, daß er ihm seine Bilder hiermit abkaufe, eine Summe, über deren Größe Claude fast erschrak und entließ ihn mit der Versicherung, daß er es nicht bereuen werde, den „Baron" de Ruet kennen gelernt zu haben.

Claude hielt es für seine Pflicht, den Rathhauskeller aufzusuchen, wo ihn indeß nur der alte Jehan Mantot erwartete.

— Ich bin der Mann von Wort! rief der lustige Kauz dem Eintretenden entgegen. Die Andern sind fortgegangen, um die Runde in den Kirchen zu machen und Musterung über die Töchter des Landes zu halten. Sie glauben, daß sie sich wie große Geister benehmen, und bezeugen durch die Methode, welche sie selbst in ihre Liebesangelegenheiten bringen, unwidersprechlich, daß sie die ärgsten Spießbürger sind. Jehan Mantot lacht sie alle aus, pardieu! Noch zwei Flaschen, anmuthiger Pilz, entwachsen den düstern Kellerräumen! rief er dann dem Wirthe zu.

— Wird Charles Erard nicht wiederkommen? fragte Claude etwas beklommen.

— Aha, Ruet's Empfehlung! lachte Mantot. Auf den brauchst Du nicht zu warten, Brüderchen. Der wird versuchen, ob er die auffallend weiße Nasenspitze der Baronesse Adrienne de Ruet erschauen kann; dann einen Vers auf diese Nasenspitze machen, und nachträglich diesen Vers auf die Leinwand bringen, um ganz zuletzt das Bild in Musik zu setzen und Strich für Strich auf der Laute herabzusingen. Wenn Erard nicht zufällig durch seine sehr solide Einbildung auf seine Person zusammengehalten würde, so hätte er sich vor lauter gefühlvollen Spitzfindigkeiten schon in alle vier Winde aufgelöst. Sollte Ruet übrigens wissen, daß dieser Topfmaler, dieser Gurkenprinz, ein Auge auf seine Tochter hat, er würde ihn eben so blau malen, wie Erard das Fleisch seiner klapperdürren Madonnen und Märtyrinnen malt. Was geht's uns an? Trinken wir auf gutes Glück in Nancy!

Im Ganzen genommen war der alte Mantot nach Claude's Meinung ein gar nicht unangenehmer Gesellschafter, der die merkwürdigste Offenheit neben seiner Bonhomie besaß. Er sprach ohne Umschweife von seiner Tochter Louison, welche die Geliebte des Herzogs sei, und von demselben in nächster Zeit zur Herzogin von Burgund erhoben werden solle.

— Das wäre ein Fang für Demoiselle de Ruet gewesen; sagte Mantot. Ihr Vater spielt jetzt aber faûte de mieux, den strengen moralischen Criticus. Nimm Dich in Acht, Claude, wenn Du mit Ruet zu thun hast, oder Du wirst Deine Unvorsichtigkeit empfinden. Laß Dir morgen sofort Deine Bilder wiedergeben; ich habe Geld, um sie wieder einzulösen.

Claude bemerkte, daß es blos flüchtige Skizzen gewesen seien, die Ruet empfangen habe, und brachte ein Blatt hervor, welches er, als unvollendet, zurückbehalten habe.

— So sahen Deine Aquarelle aus? rief Ruet. Ich wette, daß der Herr Baron dieselben heute Abend schon als seine Arbeit dem Herzoge hinträgt, und sich horrend dafür bezahlen läßt . . Ich werde Louison einen Wink geben.

Claude hatte genug von Künstlerintriguen erfahren, um Mantot's Behauptungen nicht unwahrscheinlich zu finden. Der alte Bursch gefiel ihm immer mehr und nach einem Beisammensein von mehreren Stunden hatte er nichts dagegen einzuwenden, daß er vorläufig in Mantot's Hause wohnen sollte. Im freundschaftlichsten Einvernehmen, und das harte Urtheil Ruet's über Jehan Mantot einer wenigstens nicht völlig klaren Quelle zuschreibend, folgte Claude seinem neuen Mentor und kam in einem glänzenden Gebäude an, das im Innern mit fürstlicher Pracht ausgestattet war.

Hier wohnte Louison Mantot, und ihr Vater bestand darauf, den Fremden seiner Tochter sofort vorzustellen.

Die Geliebte des Herzogs war eine Dame von etwa vierundzwanzig Jahren und besaß jene Schönheit, welche mehr blendet, als fesselt. Louison hatte stark gekräuseltes, brennend schwarzes Haar und große, in herausfordernder Glut stralende, ungemein beredte, braune Augensterne. Dem funkelnden Auge schien eine zu große Herrschaft neben den weich gezeichneten Zügen des Gesichts zugefallen zu sein, die keineswegs durch ihre Form interessirten. Man konnte die Stirn höher, die Nase weniger aufgestutzt, die Lippen zarter geschnitten wünschen, aber diese Mängel verschwanden vor dem blendenden Schmelz der Hautfarbe, die mit Blütenduft übergossen zu sein schien. Louison war fast zu fleischig; ihre Formen schienen über das schöne Maß hinauszuquellen; dafür waren ihre Bewegungen weich, gefällig, harmonisch. Sie schien nach den zornigen Blicken, womit sie ihren Vater empfing, sehr aufbrausenden Temperaments zu sein.

Nachdem Claude vorgestellt war, glaubte er zu bemerken, daß die zukünftige Herzogin von Burgund, gleich ihrem Herrn Vater, die Neigung hatte, sich wenig Zwang in der Unterhaltung anzulegen. Als sie erfahren hatte, daß Claude bei den Carmelitern malen würde, sagte sie ihm, daß sie erwarte, er werde ihr Bildniß in dem ersten seiner Gemälde anbringen. Der junge Mann versprach zu gehorchen, falls Ruet keine besonderen Bestimmungen wegen der Gemälde treffen werde.

Claude Ruet schien das vertrauliche Verhältniß, welches sich zwischen Jehan Mantot und dem jungen Fremden zu entwickeln begann, mit geheimer Angst zu betrachten. Er nahm fast täglich Gelegenheit, Claude Gellée durch irgend einen Vorwand in sein Haus zu ziehen. Bald hatte er dem jungen Mann irgend eine archäologische Rarität zu zeigen, welche ihm einer seiner zahlreichen Freunde und Correspondenten eingesandt hatte; bald wünschte er, daß Claude Gellée eines seiner Altarbilder, die er, um den eingehenden Bestellungen möglichst rasch zu genügen und um seine keineswegs ausgiebige Productionskraft nicht zu sehr anzustrengen, bis zur Ungebühr zu wiederholen pflegte, mit dem landschaftlichen Hintergrunde versehen möge. Blieb Claude Gellée, wie solches auf Betrieb Louison's zuletzt öfter geschah, zu Hause, so erschien in der Gestalt des riesenhaften Bedienten Ruet's die personificirte Execution. Claude mußte folgen und hatte den zweifelhaften Genuß, von Ruet Paradeanekdoten von dessen Meister, dem alten Tempesta und animose Geschichten von Callot anhören zu müssen, gegen dessen geniale Rivalität sich Ruet stets siegreich behauptet haben wollte. Ruet's letztes Mittel, um Gellée zu veranlassen, ihn zu besuchen, war der Vorwand, über die Figuren und Gruppen, welche Gellée in der Carmeliterkirche eben unter der Hand hatte, wichtige Bemerkungen machen zu müssen. Diese kritischen Bemerkungen waren indeß nicht überflüssig; denn Gellée's Figuren waren steif und incorrect gezeichnet, obwohl er sie vortrefflich zu beleuchten verstand.

Bei seinen häufigen Anwesenheiten in Ruet's Palaste ward Gellée nicht allein dem Meister selbst, sondern auch seiner Tochter Adrienne allmälig näher gerückt. Claude hätte müssen durchaus

3*

unempfindlich, oder bereits durch die Reize einer andern Dame geblendet worden sein, wenn er die glänzenden Vorzüge der schüchternen, schweigsamen, fast schwermüthigen Adrienne nicht bemerkt hätte. Er fand zwar ihre Gemälde keineswegs so vorzüglich wie Ruet, der Adrienne mit der bewunderungswürdigen Maria Robusti, der schönen Tochter Tintoretto's, auf eine Stufe stellte, aber er hatte die vollste Ursache, über ihre ungewöhnliche Gelehrsamkeit zu erstaunen. Gellée war enthusiasmirt, er fühlte einen unaussprechlichen, begeisterten Schaffensdrang, wenn Adrienne auf Ruet's Wunsch den Virgil oder Horaz zur Hand nahm und dem Horchenden mit melodischer Stimme die unsterblichen Schilderungen ländlicher Scenen der Dichter übersetzte. Wie war es nur möglich, daß diese Sänger eben dasselbe in der Natur gesehen hatten, was der junge Maler sah; daß die heitere klare Ruhe, die erhabene Harmonie, welche Claude in seinen Landschaften instinctartig auszudrücken strebte, in voller, stiller Pracht und bezaubernder Einfachheit von den Dichtern mit Worten gemalt wurden? Seit jener Zeit, daß Adrienne Ruet ihm diese Schätze erschlossen hatte, bedurfte es keiner Aufforderung mehr, um ihn nach der Wohnung des Meisters zu ziehen. Er hing mit der gespanntesten Aufmerksamkeit an den Lippen der reizenden Gelehrten, um in seinen Freistunden mit wahrem Feuereifer zu versuchen, das darzustellen, was die römischen Dichter besungen hatten. Es war sein erster, tiefempfundener Triumph, als Adrienne vor einem seiner Gemälde mit ihrem elegischen Lächeln gestand, dasselbe sei so vollkommen als möglich dem Virgil nachgedichtet. Eine Empfindung eigenthümlicher Art vermischte sich mit der Freude des jungen Malers über dies Urtheil. So lebhaft hatte die Hochachtung, die Bewunderung für Adrienne noch nie sein Herz erfüllt; so glühend war sein Entzücken darüber noch nie gewesen, daß er der reizenden Dame hatte beweisen können, wie vollkommen er sie verstanden habe! Aller Verstellung fremd, versuchte es Claude, dem, was er empfand, Worte zu geben. Adrienne schien das eigentliche Wesen dieser, dem Maler selbst noch unklaren Empfindungen zu durchschauen; sie hörte den geheimnißvollen Grundton aus den unbehülflichen Worten des Fremden heraus, dessen Blicke eine magnetische Kraft erhalten zu haben schienen — und wandte sich mit einer kaum zu verbergenden, schmerzlichen Bewegung ab.

Von diesem Tage an schien Adrienne's Benehmen bis in's Kleinste hinein äußerst vorsichtig. Sie war entgegenkommend, herzlich, wie immer, aber es schien zwischen ihr und Claude Gellée eine geistige Scheidewand gezogen, die früher nicht existirte. Claude war am Verzweifeln. Er liebte Adrienne mit aller Glut eines Jünglingsherzens, das sich zum ersten Male dem göttlichen Strale der Liebe öffnet, und fühlte mit ohnmächtigem Schmerz, daß sein unnahbares Ideal in immer weitere Ferne entschwebte, je mehr er strebte, dasselbe an sich heranzuziehen. Adrienne sah das stumme Ringen des Jünglings; er fühlte es mit überzeugender Gewalt, daß das junge Mädchen mit ihrem zauberisch klaren Blicke, der nie den Weg zu seinem Herzen verfehlte, die Geheimnisse desselben offen durchschaute . . . Als es Adrienne, trotz ihrer Geschicklichkeit, womit sie es zu vermeiden wußte, je mit Claude allein zu sein, dennoch eines Abends sich auf einige Minuten ohne Zeugen dem Maler gegenüber befand, vermochte dieser nicht länger zu schweigen, sondern bekannte, zu ihren Füßen niedersinkend, seine Liebe.

— Schweigt, wenn Ihr mich wirklich liebt, oder Ihr werdet mich auf immer unglücklich machen! flüsterte Adrienne, todtenblaß werdend. Schweigt, aus Barmherzigkeit mit mir und Eurem besten Freunde . . .

Claude Gellée verließ das Haus, den Tod im Herzen tragend. Adrienne's Herz war, wie er sich unter bittern Qualen erst nach und nach vollständig klar zu machen vermochte, das Eigenthum eines begünstigten Nebenbuhlers; aber wer war dieser? Sicher kein Anderer, als Charles Erard, wenn er den cynischen Scherzen Jehan Mantot's und den giftsprühenden Bemerkungen Louison's

glauben sollte. Claude's Herz war außerordentlich sanft gestimmt. Wo ein Anderer auf das Verderben seines Nebenbuhlers gesonnen hätte, versenkte sich Gellée in die Tiefe seines Schmerzes, um sein Geschick zu beklagen, das ihn nicht glänzend genug ausstattete, um die Liebe einer Adrienne gewinnen zu können. Er dachte nicht an seine Vorzüge, an die ihm innewohnende geniale Schöpferkraft; ihn erhob nicht das Vorgefühl, daß er berufen sei, sich den Unsterblichen anzureihen, sondern mit düsterer Hoffnungslosigkeit ermaß er den Abstand der Bildung, welcher ihn von Adrienne trennte und sah in seiner Zurückweisung nur ein verdientes Loos. Sein Nebenbuhler hatte eine gelehrte Bildung empfangen und war, wenn auch ein sehr mittelmäßiger Maler, seiner Geliebten dennoch geistig ebenbürtig, während der arme Gellée nur mit größter Mühe sich schriftlich ausdrücken konnte. Und dennoch — sagte ihm sein Herz — hatte er Adrienne besser verstanden, als dies jemals einem Andern möglich werden konnte!

Meister Ruet konnte die augenfällige Veränderung, welche mit seinem Lieblingsschüler vorgegangen war, nicht lange verborgen bleiben. Er beschloß, der Sache auf den Grund zu kommen, und unterwarf den jungen Mann einem zwar väterlichen, dennoch aber sehr gründlichen Examen.

— Soll ich Dir sagen, was Dir fehlt, Claude? fragte Ruet, als er sah, daß er nicht im Stande war, den Jüngling zu einem Geständnisse zu bewegen. Du bist verliebt, und hast Dich von meiner Tochter keines sehr ermuthigenden Entgegenkommens zu erfreuen. — Still! ich will keine Unwahrheiten hören! Adrienne ist die freie Herrin über ihre Hand und ihr Herz; ich bin gewiß, daß sie nicht anders als im höchsten Grade würdig zu wählen im Stande ist; aber ich gestehe Dir, Jüngling, den ich mit wahrer, väterlicher Zuneigung liebe, daß ich, seit ich Dich kenne und erprobt habe, die Ueberzeugung gewonnen habe, Du seiest werth, mir näher anzugehören. Und das, füge ich hinzu, ist auch die volle Meinung meines erlauchten Freundes, des Herzogs ... Du bist, abgesehen von allen Andern, ein Meister in Deinem Fache, wie nicht leicht ein zweiter zu finden ist; Du bist zwölf Jahre in Italien gewesen, und daß ist für mich eine Hauptsache, da ich keinen Menschen für einen Maler gelten lassen kann, der Rom nicht gesehen hat. Du kannst dereinst mit Fug und Recht in meine Stellung, als erster Maler Burgund's und Lothringen's und noch eines guten Stück Landes weiter, eintreten ... Jedenfalls hat Dich Adrienne abgewiesen ... Nun, das ist natürlich, mein Sohn! Auf einen Hieb fällt kein Baum, und Du wirst außerdem wohl die Axt plump genug geführt haben.

— Laßt das ruhen, Meister, sagte Claude in stillem Schmerz. Ich bin nicht zu verdammen, wenn ich Adrienne Ruet ehrerbietigst bewundere, und es ist nicht die Schuld der Dame, wenn sie, außer ihren wohlwollenden Gesinnungen gegen mich, nicht auch noch Liebe für mich empfindet! Dem glänzenden Traume, welchen Ihr mir vorhin zeigtet, muß ich entsagen ... Mich zieht es fort nach meiner zweiten Heimath, nach meinem sonnigen Italien, wo ich bei aller Armuth glücklicher war, als hier ...

— Ist zwischen Dir und Adrienne eine Erklärung vorgefallen? fragte Ruet.

— Ich würde mein Schicksal auch ohne Erklärung vor Augen haben.

— Du meinst auf einen Nebenbuhler schließen zu müssen? fragte der Meister, indeß ihm das Blut in die Wangen stieg.

— Nein, sagte Claude, während er den Kopf senkte; mein Unglück liegt nur an mir selbst.

Ruet schien sehr erleichtert aufzuathmen.

— Uebereile Dich nicht mit Deinem Entschlusse, nach Italien zurückzukehren, sagte er endlich. In Frankreich ist ein nicht minder großes Feld für Dich geöffnet. Ich hätte Dich gern in meiner

Nähe behalten, obwohl es, wie ich einsehe, nothwendig ist, daß Du Dich von Nancy entfernst . . . Schon des Herzogs wegen . . .

— Was gehe ich denn den Herzog an? fragte Claude verwundert.

— Nichts, wenn Du verheirathet bist! sagte Ruet lächelnd. Sonst aber könnte man auf den Gedanken kommen, daß Du bei Louison Mantot eben keine zehn Jahre um Erhörung zu seufzen haben würdest . .

Diese Bemerkung brachte den jungen Maler über eine Angelegenheit zum Nachdenken, die ihm bisher fast vollkommen entgangen war. Er erinnerte sich gegenwärtig einer Menge von bedeutsamen Einzelnheiten, aus denen hervorging, daß Louison nur mit Widerwillen die Huldigungen des Herzogs annehme, und so wie er in dieser Hinsicht klarer sah, gingen ihm zugleich die Augen über die von ihm früher kaum beachteten Bestrebungen auf, welche Louison sowohl als Mantot gemacht hatten, um ihn von Ruet und seiner schönen Tochter abzuziehen. Nachdem sich ihm dies Verständniß eröffnet hatte, gewann er bald die Ueberzeugung, daß die schöne Louison ihn, unbekümmert um ihren abgelebten, fürstlichen Anbeter, mit aller Glut liebe, deren ihr leidenschaftliches Herz fähig war.

Claude zog sich von dieser Zeit an mit entschiedener Kälte sowohl von Mantot, als von seiner Tochter zurück. Er hatte noch ein Gemälde bei den Carmelitern auszuführen und beschloß, in diesem die herrliche Gestalt Adrienne's mit all ihren keuschen Liebreiz als verklärte Königin des Himmels und der Herzen zu malen, und dann Burgund für immer zu verlassen. Claude hatte das Bildniß der Geliebten kaum so weit vollendet, um die stralende Aehnlichkeit desselben mit dem Original außer Zweifel zu stellen, als Louison rücksichtslos ihrer Leidenschaft die Zügel schießen ließ. Sie schien durch Klagen, Bitten, Thränen und zuletzt durch wilde Drohungen das Herz des jungen Mannes mit Sturm erobern zu wollen.

— Hoffe nicht, Dich von mir losreißen zu können! rief sie nach einer dieser heftigen Scenen, welche nicht verfehlten, Claude auf's Tiefste zu erschüttern. Wo Du weilst, da werde ich auch sein; Deine Heimath ist auch die meinige, und wo Du ruhst, will auch ich begraben werden! Hassest Du meinen Reichthum? Wohlan, es ist mir kein Opfer, Dir als Bettlerin, als Deine Sklavin zu folgen!

— Ihr seid krank, gute Louison; sagte Claude düster. Euer heftiges, aufbrausendes Temperament, Euer unbezwinglicher Eigensinn treiben Euch weit über die Empfindungen hinaus, die Ihr in Wahrheit gegen mich hegt. Laßt mich nur acht Tage lang fort sein von Nancy, und Ihr werdet mich sicherlich vergessen haben.

— Soll ich mir mit einem Dolche mein Herz öffnen, damit Du siehst, daß ich wahr bin? erwiederte Louison verzweifelnd. Beharre bei Deinem Vorsatze, mich zu verlassen, und mein Tod wird Dir meine Worte besiegeln. Aber selbst im ewigen Leben werde ich keine Ruhe finden, so lange das Bildniß der Schlange, die mir mein irdisches Paradies stahl, von der Glorie der Seligen umgeben vom Hochaltare der Kathedrale aus Deinem Gemälde herabblickt! Soll ich untergehen und vergessen werden, während die kalte, heuchlerische Tochter Ruet's, tausend Mal schöner, als sie es in Wahrheit ist, in ewigem Jugendglanze prangt? Der Gedanke wird mir den Verstand rauben! Mir gebührt ihr Platz! Lange bevor, daß sie sich in Dein Herz einschlich, hast Du mir versprochen, mich und keine Andere als Deine Himmelskönigin zu malen!

— Ich will ein Gelübde thun, in dem ersten Altargemälde, daß ich ferner malen werde, Euch als Madonna darzustellen; sagte Gellée.

— Das Bild werde ich nicht sehen, denn ich werde todt sein! Lösche das Bildniß der Verhaßten aus Deiner Verklärung der heiligen Jungfrau fort, und ich will Dir dankend zu Füßen fallen.

— Ich werde es nicht fortlöschen! antwortete Claude entschieden.

— Wir werden sehen! rief Louison, außer sich vor Wuth.

Von diesem Tage an war zwischen Louison und dem Maler der Krieg erklärt. Die Dame schien den Herzog bestimmt zu haben, für sie aufzutreten, denn Heinrich II. ließ den Maler zu sich kommen, und sprach seinen entschiedenen Wunsch aus: daß das Bildniß Louison's dasjenige von Adrienne Ruet ersetzen solle.

— Ich kann es nicht ändern, gnädiger Herr, wenn Ihr im Sinne habt, meine Arbeit zerstören zu lassen; sagte Gellée. Dann mögt Ihr malen lassen, was Ihr wollt!

— Nicht so, Freund; sagte der Herzog hochfahrend. Du selbst sollst Louison's Bildniß auf Dein Altarblatt malen.

— Gewiß nicht!

— Es kommt auf den Versuch an, ob ich Dich nöthigen kann, mir zu gehorchen! lächelte der Fürst mit einem unheimlichen Blicke.

Claude Gellée sah sammt Ruet ein, daß es nun die höchste Zeit sei, Nancy zu verlassen, wenn er der Rache Louison's entgehen wollte. Er traf seine Vorbereitungen zur Reise, welche er in der folgenden Nacht anzutreten gedachte; begab sich aber, um keinen Verdacht zu erregen, wie gewöhnlich, nach der Carmeliterkirche, um das Gerüst zu besteigen, weniger um zu malen, als um von seinem geliebten Bildnisse Abschied zu nehmen.

Jehan Mantot arbeitete nicht weit von ihm. Der Alte schien heute in besonders heiterer Laune zu sein. Er trieb Possen und machte Gellée zur Zielscheibe seiner unfeinen Witze. Plötzlich entstand eine Bewegung unter den Arbeitern — der Herzog mit Louison am Arme trat in die Kirche, um das Altarblatt in Augenschein zu nehmen. Jehan Mantot band seine Schürze ab, legte Stab und Pinsel zur Seite, und lief über das Gerüst, um den Fürsten zu begrüßen. Da wich plötzlich ein Bret, dicht neben Gellée, unter seinem Fuße und der Alte stürzte hinab. Etwa dreißig Fuß über dem Fußboden aber war ein starker eiserner Haken, auf welchem Balken aufgelegt werden sollten, in die Mauer getrieben. Der Haken faßte den einen Stiefel des Fallenden, der an dem Haken hängen blieb, sich in der Luft überschlug und nun, den einen Fuß oben und den Kopf unten, in einer haarsträubenden Schwebe hing.

Louison fiel in Ohnmacht, während Gellée, an allen Gliedern gelähmt, mit Entsetzen erwartete, daß der Unglückliche vollends hinabstürzen und sich den Schädel zerschmettern werde. Man konnte im Augenblicke keine Hülfe schaffen, sondern mußte erst Leitern herbeischleppen und aufrichten, um zu Jehan Mantot zu gelangen. Dieser brüllte vor Todesangst und schrie nach einem Priester, um zu beichten.

— Ich gedachte es böse zu machen, kreischte er, aber Gott hat mich gefunden. Ich bin in meiner eigenen Falle gefangen! Gellée! Claude! Höre mich! Vergieb mir! Ich habe mich lange geweigert, aber Louison marterte mich so lange, bis ich Dir eine Fallbrücke machte! Jesus, und jetzt muß ich selbst darüber laufen . . . Jehan Mantot machte eine heftige Bewegung — das Leder des Stiefels riß und der Verräther lag zerschmettert auf dem Steinboden. — Louison und der Herzog waren verschwunden.

Ganz betäubt, erstarrt von dem erlebten, entsetzlichen Schauspiel, welches einen so tiefen Eindruck auf Gellée machte, daß er nie wieder ein Gerüst bestieg, verließ er am folgenden Tage Nancy, um sich nach Italien zu begeben.

In Marseille holte ihn Charles Erard ein. Es war bei Meister Ruet zu einer Erklärung gekommen, bei welcher derselbe von seinem zukünftigen Schwiegersohne vor allen Dingen den Besuch Italien's erheischte. Beide Freunde machten gemeinschaftlich die Seereise und kamen in Rom an.

Damals glänzte in Rom der Franzose Nicolaus Poussin als einer der ersten Meister, entschieden als der erste Landschaftsmaler. Tizian und Annibale Carracci hatten die sogenannte historische Landschaft eingeführt, und Poussin war derjenige, welcher diese neue Art der Auffassung auf ihre höchste Stufe emporhob. Poussin nahm seinen Landsmann Gellée mit Freundlichkeit in seiner Wohnung auf dem Monte della Trinita auf. Die großartige, ernste Malweise Poussin's, der seinen Landschaften den Stempel des Geistes zu verleihen vermochte, welcher aus der antiken Kunst und den Classikern, namentlich den Römern, spricht, blieb nicht ohne Einfluß auf Claude Gellée, der bald nur noch mit seinem Beinamen Lorrain genannt wurde. Weniger tief jedoch als Poussin, und bei weitem nicht so classisch gebildet, wandte sich Claude Lorrain von der stolzen Trümmerwelt, die in Poussin's Gemälden mit solcher Entschiedenheit den Charakter derselben bestimmt, ab, um sich lediglich den Erscheinungen der Natur hinzugeben. Namentlich war es die Wirkung des Sonnenlichts in allen seinen Phasen, die er unermüdlich beobachtete. „Niemand besitzt einen größeren Lehrmeister, als ich," pflegte er scherzend zu äußern, „denn mein Meister ist die Sonne!" Er componirte frei mit vorwiegender Rücksicht auf die zu erzielenden Lichteffecte, und zeichnete in seiner ersten Zeit nie nach der Natur. Deshalb ist die Wahrheit seiner Gegenstände in seinen früheren Bildern stets derjenigen der Lichtführung untergeordnet. Erst nachdem er unsern ehrlichen Sandrart, unweit der Cascaden des Tivoli, nach der Natur Felsen zeichnen sah, begriff er die Vortheile einer mit künstlerischem Urtheile benutzten Nachahmung natürlicher Scenerien. Von dieser Zeit an war Claude Lorrain unermüdlich im Studienzeichnen. Eine lange Zeit hindurch war Sandrart sein getreuer Begleiter auf seinen Streifzügen in der Umgebung Rom's.

Während Sandrart sich bei der Wahl der Gegenstände durch den romantischen Effect derselben leiten ließ, wählte Claude Lorrain Partien von idyllischer, sanfter Ruhe für seine Vordergründe. Eine ungemeine Aufmerksamkeit aber richtete er auf die unmerkliche Abstufung der Schärfe der Umrisse und der Bestimmtheit der Localfarben seiner Gegenstände vom Mittelgrunde bis zum Horizont, oder wie Sandrart sich ausdrückt: „ille minori saltem pingebat forma, quaeque post secundum longius distarent fundum et versus horizontem diminuerentur", und hierin liegt in der That das Geheimniß seiner Kraft und der hinreißenden Wirkung seiner Gemälde.

Er ist ein Meister ersten Ranges in der Luftperspective. Er vermag die Leinwand zu durchbohren und uns schrankenlose Aussichten zu eröffnen, in unabsehbare Fernen zu führen, welche klar und majestätisch unter einem mächtig herabdringenden, breiten Sonnenlichte sich ausdehnen. Sein Ruf stieg mit reißender Schnelligkeit, und nicht allein Papst Urban VIII. und der Cardinal Bentivoglio wurden seine Gönner, sondern vom Auslande her liefen von den hochgestelltesten Personen — unter andern von dem Könige Philipp IV. von Spanien — ehrenvolle Bestellungen ein. Dem Geschmacke seiner Zeit folgend, führte er in seinen Gemälden, diesen Interpretationen der römischen Dichter durch landschaftliche Scenerien, diesen gemalten Eclogen, die heitern Mythen des schalkhaften Ovid, oder die heroischen Gestalten des Virgil ein, oder machte seine Landschaften voll paradiesischer Ruhe zum Schauplatze einer naiv aufgefaßten Scene aus den Erzählungen der heiligen Schrift. Diese fast kindliche Auffassung der letztern Stoffe ist indeß auch das Einzige, das dieselben den Landschaften Lorrain's äußerlich homogen erscheinen läßt. Zu ihrer lachenden Klarheit stimmen nur die wenigsten unserer bedeutungsschweren, religiösen Mysterien. Diejenigen heiligen Geschichten, welche vorzugsweise den Charakter des Lieblichen und sanft Rührenden besitzen, entsprechen den Landschaften Lorrain's so vollkommen, daß man in den letzteren oft eine allegorisirende Anordnung und symbolische Andeutungen zu erkennen glaubt. Daß Claude Lorrain, wie dies bei Poussin oft nachzuweisen ist, auf eine solche Allegorie absichtlich hingearbeitet haben sollte, ist sehr unwahrscheinlich.

In denjenigen Gemälden Claude Lorrain's, welche das vollständigste, harmonische Gleichgewicht zwischen der Landschaft und der Staffage zeigen, ist die Handlung der Personen nur sehr allgemein bezeichnet. Bringt er Figuren in einer genau ausgedrückten historischen, oder leidenschaftlich bewegten Action, so überschreitet er unfehlbar die Stimmung seiner Landschaft. Die Staffage erscheint isolirt, nicht zu der Scenerie gehörend, und das Ganze macht einen kalten, unbehaglichen Eindruck, unter dessen Einfluß wir uns vergebens bemühen, die Kluft zwischen dem Inhalt der Handlung und der Stimmung der Landschaft zu überbrücken. Claude Lorrain besitzt nicht die Kraft Poussin's, nach dem Maßstabe der Action in den Figuren die Landschaft dramatisch zu behandeln, mit andern Worten: nach dem Inhalt der Handlung die Scenerie frei zu schaffen. Lorrain ist dagegen von den Verirrungen Poussin's, von der Geschraubtheit und manierirten Ueberladung, denen wir bei dem letztern Meister in Bezug auf die Landschaft nur zu oft begegnen, frei geblieben. Nie wird Claude Lorrain der Natur ungetreu; er ist ein unsterbliches Muster für die Kunst, die Natur mit künstlerischem Auge anzuschauen. Zeichnung und Färbung wird bei ihm mit einem Schlage geboren. An Anmuth der Formen und Wärme der Tinten, an Klarheit der Composition und schmelzender Weichheit der Lufteffecte, so wie in der zauberischen Art der Beleuchtung, die in ihrer ruhigen Einfachheit und Breite den Nachahmer zur Verzweiflung bringen könnte, ward Lorrain von Niemand übertroffen. Er geht viel äußerlicher zu Werke, als Ruisdael und wird uns nie, gleich diesem, in ein elegisches Träumen zu versetzen vermögen. Ruisdael aber würde dagegen der heitern Erhebung Claude Lorrain's nicht fähig sein, weil der Holländer weniger bestimmt und kräftig anschaut, als der nie von seinen Empfindungen präoccupirte Burgunder, welchem er außerdem in der Kunst der perspectivischen Anordnung entschieden nachsteht.

Claude Lorrain entwickelte, als er den Gipfel des Ruhms erreicht hatte, eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Dennoch konnte er bei weitem nicht allen Bestellungen genügen, und gab dadurch mehreren industriösen Nachahmern Veranlassung, ihre Bilder für die seinigen auszugeben und zu verkaufen. Um den unwiderleglichen Beweis für die Echtheit seiner Gemälde zu führen, kam der Meister auf den Gedanken, seine Entwürfe, oder auch die flüchtigen Copien seiner Bilder in einer Sammlung zu vereinigen, die er sein „Buch der Wahrheit" — Libro d'invenzioni ovvere di verità oder Liber veritatis — nannte. Dieser kostbare Schatz, welchen die Sammlung des Herzogs von Devonshire besitzt, besteht aus getuschten und mit der Feder leicht ausgearbeiteten Blättern, aus denen man die erstaunliche Sicherheit erkennen kann, womit der Meister das, was in seinen Gemälden wirken sollte, auf seine letzten, einfachen Ursachen zurückzuführen verstand. Der von Lorrain's eigner Hand geschriebene Titel des „Buchs der Wahrheit lautet buchstäblich: Audi 10 dagosto 1677. Ce présent livre appartien à moy que je faict durant ma vie Claudio Gillée, dit le Lorains. à Roma, le 23. aos 1680. Das Buch der Wahrheit ward im Jahre 1777 in London von Earlom gestochen.

Den übrigen Theil seines Lebens brachte Claude Lorrain in Rom zu, wo er am Abhange des Janiculus sich eine Villa bauen ließ, die gegenwärtig noch steht. Hier starb er im December 1682, nach seiner Grabschrift, die uns Baldinucci aufbewahrte, zweiundachtzig Jahr alt. Das Grabmal in der Kirche des Monte della Trinità ließen die Brüder des Verstorbenen, Johannes und Joseph, setzen, welche den Meister Claudius Gellée nannten, und diese Schreibart des Familiennamens in ihren eigenen Namen wiederholten.

Im Jahre 1840 wurden die Reste Claude Lorrain's auf den Befehl des französischen Ministers des Innern in die Kirche zu Saint-Louis-des-Français in Rom hinübergeführt, bei welcher Feierlichkeit sämmtliche dort befindliche französische Künstler sich betheiligten. Es versteht sich von

selbst, daß die Franzosen die lockende Gelegenheit nicht vorübergehen ließen, ohne eine gloriose Phrase zu machen, und so liest man heute auf Claude's Grabstein: La nation française n'oublie pas ses enfants célèbres, même lorsqu'ils sont morts à l'étranger.

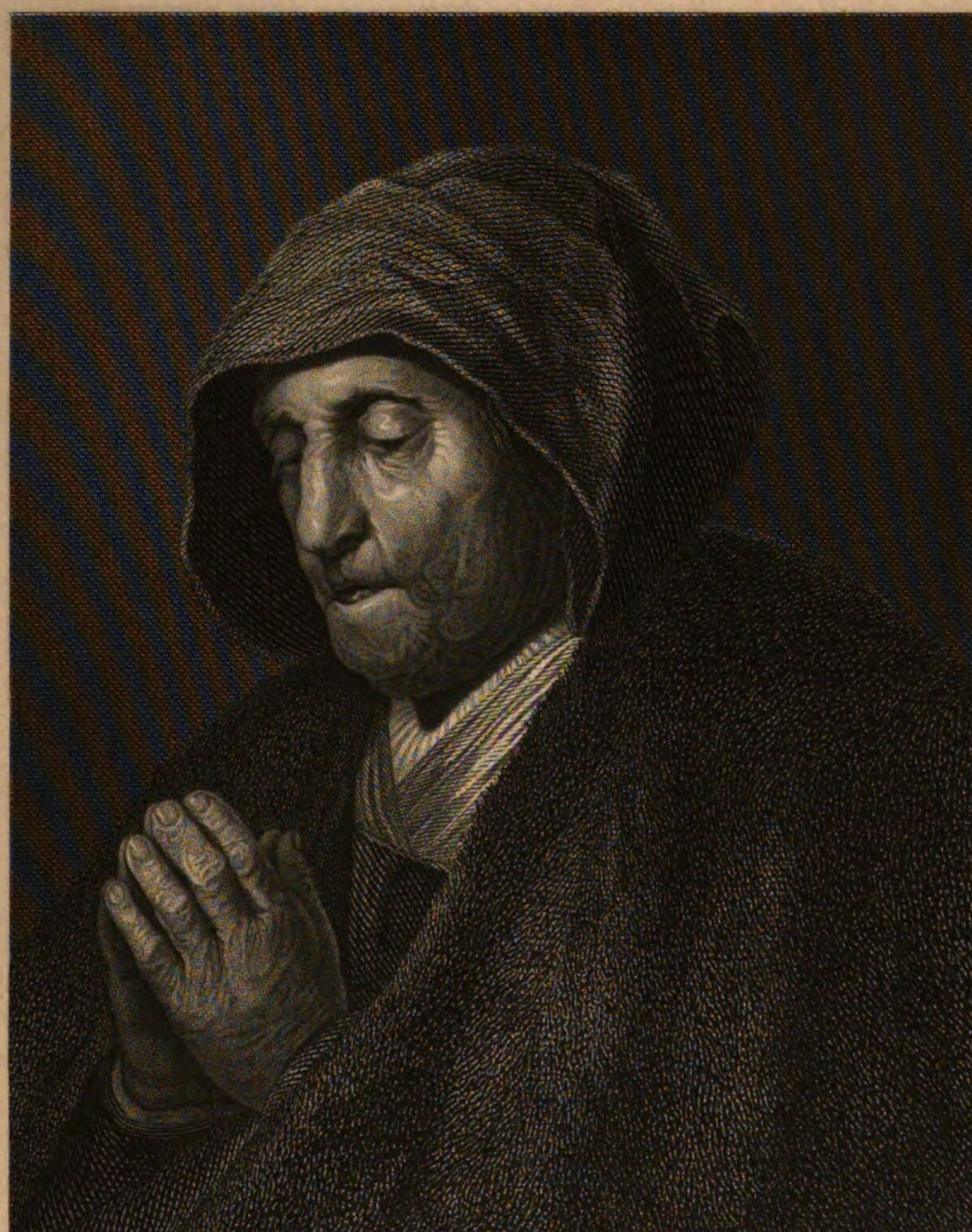
Uebrigens sind die glühendsten Verehrer und eifrigsten Nachahmer Claude Lorrain's nicht seine jetzigen französischen Landsleute, sondern die Engländer. Diese besitzen die umfassendsten Commentare zu Lorrain's Werken, und haben denselben in Bezug auf ihre Kunstentwickelung einen ungemeinen Einfluß eingeräumt. Noch heute gilt in England Lorrain als das richtigste Mittel, um die Natur studiren zu lernen. Unsere künstlerische Anschauung der Natur erlaubt uns zwar nicht, bei der beinahe conventionellen Anordnung Lorrain's und seiner manchmal fast nüchternen, ruhigen Epik stehen zu bleiben; dennoch aber werden wir über seine Luftperspective, noch weniger über seine Sonne schwerlich hinauskommen!

Die Mutter Rembrandt's.

Von Paul Rembrandt van Ryn.

Rembrandt ist der Theophrastus Paracelsus unter den Malern — ein Adept voll der eigenthümlichsten Widersprüche und Seltsamkeiten, aber doch ein Adept, der ein großes Stück des Steins der Weisen wirklich besaß, nach welchem Paracelsus vergebens suchte. Rembrandt ist ein Proteus, der sich in mystischen Absurditäten ergeht, um im nächsten Augenblick in profane Derbheit und unzarten Humor zu verfallen, und dann plötzlich sich in die Region erhabener Phantasien zu erheben. Er ist ein unruhiger, abenteuerlicher Geist, launisch, ironisch, grotesk, der, nachdem wir ihn völlig zu kennen meinen, uns durch eine ganz neue Eigenschaft überrascht: ein Magier, der Alles verwandelt, was ihm unter die Hände geräth; der uns mit Trivialitäten regalirt, um durch die Behandlung derselben in Staunen zu versetzen; ein Meister, der die Kunst versteht, uns durch seine Farben wie durch die melodischen Töne einer geheimnißvollen Musik hinzureißen — uns zu bezaubern durch die in einem vollen Strome daherrauschende Harmonie des Lichts und der Schatten.

Vor uns liegt eine stille Landschaft mit Feldern und Wiesen, mit vielen Weidenbäumen und in kleinen Partien zerstreuten Erlengebüschen. Die breiten Feldwege laufen neben Gräben und Canälen von einem der kleinen Dörfer nach dem anderen hin; hier und da erscheint ein einzelnes Gehöfte auf einem von Menschenhand mühsam erhöhten Hügel. Ruhig drehen sich die Flügel der Windmühlen, welche mit ihrem thurmartigen Gemäuer sich hoch genug erheben, um auf eine weite Entfernung sichtbar zu sein. Man verwundert sich, plötzlich den rohen Mast eines Schiffes zu sehen, der sich mit seinem schwarzen Tauwerk lautlos und langsam mitten zwischen den Saatfeldern hindurchschiebt. Wir gehen der merkwürdigen Erscheinung näher und gelangen an das Ufer eines still dahinschleichenden Flusses, eines Armes desselben Rheins, welcher so majestätisch neben den Rebengeländen und Burgen des Rheingaues vorüberströmt. Ganz im Vordergrunde unserer Landschaft steht eine



Rembrandt pinxt A. H. Payne sc.

Die Mutter Rembrandts. Rembrandt's Mother.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.

einsame, etwas baufällig aussehende Windmühle, daneben ein niedriges, unregelmäßig gebautes Bauerhaus oder vielmehr eine malerische Hütte, deren Fortsetzung eine Anzahl von niedrigen, strohgedeckten Ställen bildet. Nach der rohen Einfriedigung zu schließen, scheint der Müller die Absicht gehabt zu haben, einen Garten anzulegen, muß jedoch von dieser Idee abgekommen sein, denn die Einfriedigung ist halbvollendet geblieben und mitten auf dem Gartenplatze steht ein sehr naturwüchsiger Erlenbusch, der sich in dem mit Enten besetzten, fast einem stagnirenden Graben ähnlichen Rhein spiegelt ... Dies ist die Heimath Rembrandt's. Der dicke Müller, welcher mit kräftiger Hand den beweglichen Kopf der Mühle herumdreht, um die Flügel dem Winde entgegen zu stellen, ist der Vater des Künstlers, Mynheer Harmens Gerritz; und die mit untergeschlagenen Armen vor der Thür stehende Frau in halbstädtischer Kleidung ist die ehrsame Gattin des Müllers, Frau Cornelia van Zuitbroek. Das Dorf drüben links heißt Leyerdorp; das etwas entfernter liegende, Koukerk, und verfolgt man den Weg auf dem Damme, so erblickt man bald die Thürme der alten und hochberühmten Stadt Leyden.

Betrachtet man diese Gegend, welche von Allem, was man unter landschaftlichen Reizen zu verstehen pflegt, entblößt ist, so sucht man unwillkürlich die Gegenstände, welche der Entwickelung der mächtigen, unerschöpflichen Phantasie Rembrandt's als Stütze gedient haben könnten. Es sind eben keine solchen vorhanden. Das äußerlich Gegebene ist hier, wie in den meisten Bildern Rembrandt's, unschön, trivial, häßlich sogar, und eine mächtige künstlerische Wirkung desselben liegt nirgend anderswo, als in der Innerlichkeit des anschauenden Künstlers verborgen. Rembrandt darf diese arme Landschaft nur ansehen, nur einen Blick auf die rohe Staffage derselben werfen, und Alles wird voll Leben, wird dichterisch und fesselt uns durch den Reichthum seines Inhalts. Dieser Meister concentrirt das in der weiten Landschaft in gleichmäßiger Weise verbreitete Licht zu einem geschlossenen Effect, den er durch irgend ein Mittel, und wäre dies durch dichte Wolkenmassen, hervorzubringen weiß, und stellt alle seine Gegenstände unter die Wirkung seiner unendlich abgestuften Lichter und Schatten. Eine märchenhafte Poesie wird uns erschlossen, deren Reize noch gewaltiger werden, wenn der Maler das Licht des Tages aus seinem Gemälde ausschließt, und seine eigene Fackel anzündet.

Die Eigenthümlichkeit der Anschauungen, welcher wir in jedem Bilde Rembrandt's begegnen, deutet auf eine von widrigen äußeren Einflüssen ungestörte Entwickelung eines reichen Gefühlslebens. Es sind die traumähnlichen Einbildungen, welche den in tiefster Ruhe, in ungestörter Einsamkeit Lebenden überkommen, denen wir in Rembrandt's Bildern begegnen. Sie sprechen uns an, gleich einer Sage, die sich das Volk erzählt ... Die Figuren sind meist unschön, unbeholfen; sie haben das Willkürliche, alle Consequenz Verschmähende, wofür wir vergebens einen Grund suchen. Diese Bilder machen das alltäglich Bekannte zu Trägern von mysteriösen Vorgängen, deren Bedeutung seltsam zu den Leuten stimmt, denen solche Wunder passiren ... Aber das Auge der Poesie blickt uns allenthalben klar und hell entgegen; die dichterische Empfindung bricht stets siegreich hervor und läßt uns, wie ein Märchen, nicht an Unmöglichkeiten glauben, so lange wir uns unter ihrer Einwirkung befinden.

Rembrandt, welcher am 15. Juni des Jahres 1606 geboren wurde, lebte bis in sein höheres Jünglingsalter in der stillen Abgeschiedenheit der väterlichen Mühle. Nach dem Willen seiner Mutter, unter deren Angehörigen sich mehrere protestantische Geistliche befanden, sollte der einzige Sohn kein Müller, sondern ein „Domine" werden. Mynheer Gerritz mußte daher für seinen Sprößling eine Stelle auf der lateinischen Schule zu Leyden auswirken und Rembrandt ward wirklich der Obhut der gelehrten Herren überantwortet. Er konnte oder wollte indeß nichts lernen, sondern

kam bald nach der Mühle zurück, als einzige Frucht seiner grammaticalischen Studien eine Abneigung gegen Alles mitbringend, was an classische Studien nur von fern erinnerte. „Ohne meine antikischen Lehrer wäre ich vielleicht ein Antikischer geworden," äußerte er in einem der wenigen Briefe, die von ihm aufbewahrt sind.

Es läßt sich nicht bestimmen, wann Rembrandt angefangen habe, sich im Zeichnen und Malen zu versuchen. Jedenfalls geschah dies schon sehr früh, und zwar ohne Anleitung von einem Lehrer, denn als er später in Amsterdam bei Peter Lastmann und Jakob Pinas regelmäßigen Unterricht empfangen sollte, war Rembrandt bereits in seine autodidaktische Weise der Zeichnung so weit hineingerathen, daß er von seinen Lehrern als „gründlich verdorben" bezeichnet wurde. Er hatte überdies keine Lust, von vorn mit Dingen anzufangen, von denen er nicht einsah, was ihm dieselben nützen sollten und zerfiel bald mit den Meistern, welche von Dem, was für ihn in der Kunst von höchstem Interesse erschien, offenbar wenig oder nichts verstanden.

Von dem Augenblicke an, daß Rembrandt mit seinen Gemälden aus der Dunkelheit hervortritt, zeigt er sich als in sich vollkommen fertig. Die ganze Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Natur ist deutlich ausgedrückt. Was ihm fehlte, konnte blos in der geschickteren Handhabung der Technik liegen. Rembrandt's ersten Bilder scheinen Köpfe von Bauern, von alten Frauen und Ansichten von der väterlichen Windmühle und einem sonderbaren Seitenstücke derselben, einer an einem schleichenden Bache liegenden Wassermühle gewesen zu sein, die halb mit Stroh, halb mit Rasen gedeckt und dicht von niederm Gebüsch umzogen, mehr wie ein roher Erdhaufen, denn als eine menschliche Wohnung aussah. Rembrandt hütete sich jedoch, hinsichtlich der Entstehungszeit seiner frühesten Bilder, sich über die Priorität derselben zu erklären, denn es lag zu sehr in seinem Interesse, die Liebhaber darüber in Ungewißheit zu lassen, welche Gemälde eben seine ersten gewesen waren, die man mit so großem Eifer zu erlangen strebte.

Es steht fest, daß der junge Rembrandt mit einem Bilde nach dem Haag kam, und bei einem reichen Liebhaber hundert Gülden dafür löste; welches aber dies Bild war, dessen Schicksal den Jüngling bewog, sich ausschließlich der Malerei zu widmen, läßt sich nicht bestimmen. Berauscht fast von seinem Erfolge und, wie er selbst sagte, „ganz Holland als eine Truhe voll Goldgülden ansehend," beschloß er, sich nach Amsterdam zu begeben. Dies geschah im Jahre 1630, als der Maler vierundzwanzig Jahre alt war.

In Amsterdam trat derselbe unter dem Namen Rembrandt und nicht unter demjenigen seines Vaters, Gerritz, auf. Der Name Rembrandt hat etwas Räthselhaftes. Er war ursprünglich ein wohlconditionirter Vorname, als solcher aber schon zu Rembrandt's Zeit durchaus ungebräuchlich. Man bezeichnete vielmehr damit (als mit einem Spitznamen) einen struppharigen Rothkopf. Sollte man den Müllerssohn, nach der Art der Dörfner, den Spitznamen Rembrandt beigelegt haben, oder hatte man in Amsterdam, wo der junge Mann seine Thätigkeit damit begann, sein Eigenbildniß in allen möglichen Costümes zu malen, diesen immer wiederkehrenden, allerdings etwas rothhaarigen Kopf den Rembrandt getauft?

Die neuentstandene Größe ward bald genug bekannt. Rembrandt's Gemälde erregten die höchste Aufmerksamkeit der Kenner und Kunsthändler, stiegen mit ungemeiner Schnelligkeit im Preise und der junge Meister, welcher Saskia van Vilenburg, ein sehr hübsches Mädchen aus Leeuwarden geheirathet hatte, konnte sich bald als Bürger und Hausbesitzer in dem „holländischen Venedig" erblicken. Sein Haus war ein schmales, dreistöckiges Gebäude, mit einem zweifensterigen Cabinet oben in dem spitzen, der Straße zugewandten Giebel. Dasselbe steht noch heute in der Nähe des Museums. Ursprünglich war dies thurmähnlich emporsteigende Gebäude ein Thor der Stadt, und führte den Namen

St. Antons. Die frühere Durchfahrt unten ward zum Ausstellungslocal des Künstlers umgeschaffen. Seine Schüler arbeiteten im ersten Stock, wo sich vier, durch schmale Pfeiler geschiedene, große, mit Blei gefugte Fenster befinden; der Meister selbst soll hoch oben in dem Giebelzimmer gemalt haben.

Die Leichtigkeit, mit welcher Rembrandt arbeitete, war fast wunderbar. Er griff auf alle Gebiete der Kunst, um die Gegenstände seiner Eigenthümlichkeit gemäß darzustellen, unbekümmert darum, ob er ihnen Gewalt anthue oder nicht. Seine Neider und Feinde verschrieen ihn als einen Idioten, mußten ihm aber zugestehen, daß er ein inspirirter Idiot sei. Die gelehrten Kritiker seiner Gemälde historischen Inhalts waren empört über die Willkürlichkeit, womit Rembrandt seine Gegenstände behandelte, konnten aber nicht umhin, zuzugeben, daß der Maler allerdings etwas zu bewirken verstehe, das man aus Büchern nicht zu lernen vermöge — den Beschauer den vollen Inhalt der von ihm dargestellten Vorgänge fühlen zu machen. Rembrandt schuf sich ein eigenes Reich, in welchem wir ihn unbedingt als Herrscher anerkennen müssen, mögen wir gegen ihn einzuwenden haben, was wir wollen; es ist das Reich des Helldunkels, in welchem selbst die vulgärsten Figuren zu künstlerischer Bedeutung und Wirkung gelangen.

Rembrandt isolirt den Lichtstral, um demselben seine Alles besiegende Kraft zu geben. Er hat das Licht eingefangen, abgesperrt und schaltet damit nach Belieben. Er nimmt die Figuren, wie solche ihm die Alltäglichkeit darbietet, ohne daran zu denken, die ordinairen Erscheinungen zu verschönern, zu veredeln. Er bedarf der Formen nicht, um solche durch ihre Schönheit wirken zu lassen, sondern er hat sie nur nothwendig, als Träger seiner Lichtabstufungen. Wenn er keinen Sinn für plastische Schönheit besitzt, so besitzt er noch weniger die Eigenschaft, das was er sieht, in prosaischer Weise zu betrachten. Unter seiner Hand gewinnt das Gewöhnliche, das Unschöne den Zauber poetischen Lebens.

Die vulgären Figuren Rembrandt's sind indeß eines merkwürdig intensiven Ausdrucks fähig, denn der Meister vermag aus dem zauberhaften Weben seiner tiefen, warmen Schatten und Halbtinten die feinsten Reliefs der Gesichtszüge hervorzuheben, und mit seinem Lichte in die kleinsten Falten der Köpfe von alten Männern und Frauen einzudringen, welche er mit einer besondern Vorliebe malte.

Es liegt etwas Märchenhaftes, Mystisches in der Lichtwirkung der besten von Rembrandt's Gemälden; noch mehr aber vielleicht in der reichen Welt seiner Schatten. Betrachtet man ein Gemälde von Rembrandt aus einiger Entfernung, so gewahrt man breite, große Licht= und Schattenmassen, welche ruhig nebeneinander stehen, oder sanft ineinander zu verfließen scheinen. Tritt man näher an das Gemälde hinan und verfolgt das Licht von dem Punkte seines höchsten Glanzes an bis zu den tiefsten, aber noch immer durchsichtigen Schatten, so erkennen wir den unendlichen Reichthum der beweglich erscheinenden Tinten, welche der Maler zwischen uns und seine Gegenstände hinzuzaubern vermochte — dies magische Durcheinanderweben von Lichtern, Schatten und Farben, mit den sanftesten Uebergängen und den schärfsten Contrasten. Das Auge, einmal gefesselt, vermag sich nicht mehr loszumachen; wir sehen die Farben auftauchen, mit anderen Farben sich vermischen und verschwinden, um plötzlichen Gegensätzen Platz zu machen, und verweilen wieder, nachdem wir dem Detail gefolgt sind, bei dem Haupteffect, welchem alles Uebrige im Bilde sich unterordnet. Von einem Auseinanderfallen der Zeichnung und der Malerei ist bei Rembrandt weniger, als bei irgend einem andern Maler die Rede; man kann nicht nur sagen, daß seine Zeichnung und seine Malerei gleichzeitig geboren werden, sondern daß die Formen seiner Gegenstände wie in der Natur als ein bloßes Aufhören der Masse, oder eine Unterbrechung seiner mit den Wirkungen des Lichts erfüllten Räume erscheinen. Selbst mit der Radirnadel zeichnete Rembrandt

weniger, als daß er die Wirkungen des Helldunkels in seinen Gemälden nachzuahmen suchte. Diese Absicht ist bei seinen Radirungen oberstes Gesetz, und er erreicht sie, und sollte er eine Linienführung anwenden, die in ihrem Durcheinander von kreuz- und querlaufenden Strichen bis zur völligen Regellosigkeit ausartet.

Mustern wir die ungemein zahlreichen Gemälde Rembrandt's und seine Fluth von radirten Blättern, von seinen historisch sein sollenden Bildern an, bis zu den einfachsten Brustbildnissen und Köpfen hinab, so wird uns stets der Meister selbst mit seiner Stimmung entgegentreten. Seine Bilder aus der biblischen Geschichte besitzen ebensowenig ein episches Element, als diejenigen der Adepten, welche in ihrem Laboratorium von irgend einer magischen Lichterscheinung überrascht werden, als seine Scenen von schachernden Juden, von Bettlern und sonstigem abenteuerlichen Gesindel. Rembrandt drückt in seinen Gemälden nie den Gedanken der Handlung aus, welche er darstellt, sondern nur die rein subjective Empfindung, welche ihn erfüllt. Das, was geschieht, ist für ihn Nebensache; der Inhalt der von ihm dargestellten Scenen interessirt ihn sehr wenig, desto mehr aber die Art und Weise, wie solches, seiner phantastischen Auffassung nach, geschehen sein kann und zur Erscheinung gekommen ist. Er zeigt uns in seinen Figuren keine durchbildete, fertige, selbständige Persönlichkeiten, die durch ihren innern Gehalt auf uns ohne die fortwährende Vermittelung des Malers zu wirken vermöchten, sondern versieht dieselben nur mit den starken Merkzeichen des Ausdrucks der Stimmung, mit welcher er dieselben während seiner Conception anschaute. Um seine eigenen Empfindungen auf uns möglichst unmittelbar zu übertragen, bedarf Rembrandt eines Elements, das nicht nothwendig an seine Figuren gebunden ist — des Lichts, der Schatten und ihrer Färbung, wie der eigenthümlichen Verhältnisse der Zusammenstimmung oder der Contraste dieser drei Factoren, und eben in der Handhabung derselben liegt seine wunderbare Kraft. Es giebt hiernach keinen schärfern Gegensatz, als zwischen dem rein subjectiven Rembrandt, einem echten Lyriker, und der historischen Malerschule der Niederländer unter Rubens, welcher die abgeschlossene Persönlichkeit, die Schönheit der Formen — das plastische Element — und einen dramatischen Inhaltsausdruck seiner Gebilde als höchstes Ziel verfolgte. Hier ist die Lyrik protestantisch und die Epik katholisch. Bei der Ersteren macht der Künstler den Stoff sich dienstbar; bei der Letzteren dient der Künstler demselben.

Der Glanzpunkt von Rembrandt's Wirken, sowie seines äußeren Wohlstandes fällt in die Jahre von 1640 bis 1650. Zu Anfange dieser Periode (1639) ward das mit ungemeiner Kraft und Wahrheit gemalte Bild der alten Frau mit zusammengelegten Händen ausgeführt, welche als „Rembrandt's Mutter" bezeichnet wird. Ein glänzender Kreis begabter Schüler umgab den gefeierten Meister: Gerard Dow, Van der Eckhout, van Hoogstraaten, Govaert Flink, Leonhard Bramer, Ferdinand Bol und mehrere Andere malten in seinem Hause.

Eine Reihe von widerwärtigen Vorfällen begann, nachdem das von ihm erstandene Haus am St. Antonsthor — dem jetzigen Judenquartier Amsterdam's — verkauft wurde. Der Künstler war auf dieses mit einem großen Garten versehene Grundstück 4180 Gulden schuldig geblieben und konnte es, bei Einforderung dieser Summe nicht verhindern, daß vom Magistrat sein Eigenthum im Juli 1656 meistbietend versteigert wurde. Ungeachtet seiner Anstrengungen vermochte der Freund des Künstlers, Bürgermeister Six, denselben nicht zu schützen. Er malte jetzt mit verdoppeltem Eifer, ward finster und geizig und forderte unmäßige Preise für seine Gemälde, scheint auch mit Gemälden Anderer gehandelt zu haben; denn im Jahre seines Todes waren bei ihm zahlreiche Bilder vorhanden, deren Ertrag den größten Theil des 6952 Gulden ausmachenden Ueberschusses aus seiner Verlassenschaft bildete.



Paolo Cagliari.　　A. H. Payne sc.

Christus heilt die kranke Frau.　　Christ healing the Sick Woman.

Druck u. Verlag v. A. H. Payne, Leipzig, Dresden, Berlin & Wien.

Die Galerie Esterhazy besitzt von Rembrandt ein Bild ersten Ranges: „Zwei studirende Mönche", von einem hinter einem Vorhange hervorleuchtenden Licht beleuchtet. Von märchenhaftem Reiz ist das Bild: „Diana erscheint einem Jäger", welches die Galerie Lichtenstein besitzt.

Als sein meisterhaftestes Werk pflegt man die in Amsterdam befindliche sogenannte „Nachtwache", eigentlich den Auszug einer Schützencompagnie, zu bezeichnen. Von seinen Radirungen sind „Christus heilt die Kranken", das „Bildniß des Bürgermeisters Six", die „Landschaft mit den drei Bäumen", der „Heuwagen" u. m. a. weltberühmt geworden.

Rembrandt, diese durchaus eigenthümliche Erscheinung in der Künstlerwelt, steht an Unerschöpflichkeit der Ideen neben den berühmtesten Meistern aller Zeiten, und ist bis jetzt in der Kunst seines Helldunkels von Niemand erreicht worden.

Christus heilt die kranke Frau.

Von Paolo Veronese.

Paolo Veronese liebt es, uns seine Schöpfungen in mächtigen Größenverhältnissen vorzuführen. Seine Gemälde ziehen schon von weitem das Auge auf sich und nähert man sich denselben, so beherrschen sie durch die Pracht ihrer Färbung ihre ganze Umgebung. Figuren mit edlen Zügen, in kostbare Stoffe gekleidet, treten uns entgegen; ein bewegtes festliches Leben eröffnet sich; der ganze Glanz der aristokratischen Welt Oberitaliens im sechzehnten Jahrhundert geht vor uns auf, beleuchtet von einem breiten, ruhigen Lichte, daß in seiner Frische, in seiner perlartigen Klarheit demjenigen der Morgensonne eines heitern Sommertages gleicht. Hier herrscht keine unruhige oder gar gewaltsame Bewegung der Figuren, wie etwa bei Tintoretto, sondern Alles ist in anmuthiger Weise bemessen; wir finden keine frappanten Effecte in der Beleuchtung, sondern eine umfassende Harmonie und ein stufenweises Heranbilden der höchsten Wirkungen des Lichts und ein vorsichtiges Benutzen der Contraste, um das Zusammenstimmende in der Beleuchtung und Färbung desto mehr hervorzuheben. Die Composition Paolo Veronese's ist in der Regel reich an Figuren, die Anordnung derselben stets ungesucht, einfach, oft undramatisch; die Figuren besitzen keine mächtige Innerlichkeit, keine überwiegende geistige Bedeutung, oft kaum eine solche Selbständigkeit, und sinken nicht selten zu bloßen Statisten herab, die uns nicht viel mehr, als die Pracht ihrer Gewänder zu zeigen haben — Alle aber haben stets ein mächtig wirkendes Relief, plastische äußerliche Festigkeit und eine anmuthige Wahrheit, eine feine Ungezwungenheit in Stellung und Bewegung, wie sie der guten Gesellschaft anzugehören pflegen. Oft schwingt indeß Veronese sich zu einem großen und erhabenen Ausdruck in seinen Köpfen auf, was besonders für den Ausdruck hingebender Andacht, duldenden Muthes gilt; immer aber haben seine Köpfe etwas Zufälliges, Naturwüchsiges und selbst in seinen allegorischen und mythologischen Bildern dringt er nicht zu dem einfach Nothwendigen hindurch, mischt vielmehr etwas, dem Gedankeninhalt seiner Gemälde Fremdes hinzu, und berührt unsere Empfindung nur zu oft in anderer Weise, als die

Idee seines Gegenstandes dies zuläßt. Veronese besitzt daher nicht den reinen Styl, welcher zur Blüthezeit dieses Malers aus der Schule Rom's noch nicht völlig verschwunden war; ebensowenig zeigt er uns, gleich seinem Zeitgenossen Tizian, das volle glühende Leben, das sich in seiner Kraft und Schönheit selbst genügende, wonnevolle, sinnliche Dasein, welches durch seine bloße Erscheinung bezaubert, ohne daß man nothwendig hätte, dasselbe auf ein geistiges Moment zu beziehen.

Veronese ist der Maler der geschmackvollen Pracht. Er umgiebt seine Figuren mit alle jenen Requisiten, welche der Reichthum und die gesellige Verfeinerung darbieten. Wir sehen in seinen Gemälden die Nobili und ihre edlen Damen in den prunkenden, malerischen Costümes des sechzehnten Jahrhunderts auftreten; geharnischte Krieger, Waffen, Trophäen glänzen uns entgegen und prächtige Bauten bilden die Umgebung der Gruppen. Alles erscheint heiter, in ungetrübtem Gefühl des Besitzes von Dem, was das Leben angenehm zu machen vermag, voll Bildung und feinen geselligen Sinnes, welcher durch Maßhalten den Genuß des Lebens zu erhöhen versteht. Dies conventionelle Element, das dem Paolo Veronese eigen ist und in seinen berühmtesten Bildern, dem oft wiederholten „Festmahl bei der Hochzeit zu Kana", ohne Weiteres in den Vordergrund gerückt erscheint, hat etwas Erkältendes. Man kommt jedoch sehr bald davon zurück, den Gedanken auf das zu richten, was dem Meister das Motiv zu seinem Gemälde gegeben hat, wenn man denselben seine Lichtmassen ausbreiten, und seine wunderbare Kunst in der Zusammenstellung der Tinten entfalten sieht.

Seine ruhige Breite in der Lichtführung ist eben so großartig, als seine Kunst, bei aller Pracht und Mannigfaltigkeit der Färbung das feste Gleichgewicht derselben zu bewahren. Veronese's Zeichnung ist fast stets correct, stört wenigstens selten den Eindruck seiner Malerei. Reiner, klarer, kräftiger und leichter als diese ist, wird keine gefunden. Gegen den perligen Ton, den Paolo in seiner besten Zeit besaß, erscheinen die mit warmen Tönen gesättigten Gemälde der andern großen venetianischen Coloristen schwer. Die Leichtigkeit der Pinselführung Veronese's, die Frische seiner Farben sind ganz außerordentlich. Er hat keine unklaren, verwaschenen und versuchsweise vertriebenen Stellen in seinen Gemälden sondern traf alla prima den rechten Ton.

Eines der herrlichsten Gemälde dieses Meisters, welches epischer als die meisten seiner andern Bilder aufgefaßt ist, ist die „Heilung der kranken Frau." Christus spricht so eben: „Wer hat mich angerührt?" und die Kranke sinkt nieder und erwartet, die Hände ausbreitend, mit dem Ausdrucke des hingebendsten, gläubigen Vertrauens Hülfe von dem Gottgesandten. Nicht minder prachtvoll ist der „Raub der Europa", das vorzüglichste der mythologischen Bilder Veronese's.

Dieser Maler hieß eigentlich Cagliari, und wurde nach Verona benannt, wo derselbe 1528 geboren wurde. Er war der Schüler seines Vaters, eines Bildhauers, und war selbst zu einem solchen bestimmt. Der Sinn für die Plastik der Form blieb dem Maler für die spätere Zeit seines Lebens eigen. Antonio Badiale, sein Oheim, war sein Lehrer in der Malerei. Veronese nimmt unter den zeitgenössischen Künstlern eine isolirte Stellung ein und erscheint in seiner Auffassungs- und Malweise völlig original. In seiner Färbung ist er ein Muster für alle Zeiten. Er starb zu Venedig im Jahre 1588.



Paul Potter. W. French sc.

Thierstück. Cattle.

Thierstück.

Von Paul Potter.

Es sind sehr enggezogene Grenzen, innerhalb deren sich die Darstellungen Paul Potter's bewegen. Er eröffnet uns einfache, fast reizlose Landschaften, ruhige Ebenen, deren Einförmigkeit nur durch wenige Gegenstände unterbrochen wird, und zeigt uns in seinen Vordergründen Hausthiere, meist Stiere und Kühe, in den ruhigsten Situationen. Die Anordnung in seinen Gemälden beruht vorzugsweise auf dem Princip, die Thierfiguren dem Horizonte so nahe zu bringen, daß sich die Umrisse einzelner Thiere oder der ganzen Gruppe scharf von der Luft absetzen. Alles erscheint ruhig, fest in sich abgeschlossen, ohne das geringste Bestreben, Bezüge zu dem Beschauer zu suchen, und das Interesse desselben zu erregen. Was uns Potter zeigt, ist so ungesucht, so fest und wahr, daß wir vor seinen Bildern zunächst die Empfindung haben: daß sich das, was der Maler darstellt, ganz von selbst verstehe. Wir haben hundert Mal etwas Aehnliches gesehen, wenn uns der Weg durch Dörfer, Wiesen und Felder führte, und die Gefühle, die in uns sich bei der Betrachtung dieser Gemälde regen, sind uns nichts weniger als neu.

Wir ermessen erst, wenn wir auf den Grund dieser unwillkürlich aufsteigenden Gedanken zurückgehen, daß wir in Dem, was fast wie ein Tadel gegen den Maler aussah, eben so viele ausgezeichnete Lobsprüche der seltenen Kunst desselben ausgesprochen haben. Es ist die körperliche Festigkeit der Thiere und des Grundes und Bodens, auf welchem sie stehen oder liegen, die Harmonie der Gruppirung und des Helldunkels, welche den Gemälden Potter's den Anschein giebt, als beruhten sie vollständig auf sich selbst, gleich der natürlichen Erscheinung der Gegenstände. Es existirt in diesen Bildern keine Lücke, die wir durch unsere Phantasie auszufüllen hätten; es ist nichts verschwiegen, das wir aus dem Inhalte des Vorhandenen zu ergänzen uns angeregt fühlen könnten. Das Gemälde bedarf unserer nicht und nichts liegt ihm ferner, als unsern Beifall herauszufordern, oder um unsere Gunst zu buhlen. Dies positiv Abgeschlossene, sich selbst Genügende, verfehlt jedoch seine Wirkung nicht. Wir gerathen in die Stimmung des Bildes hinein, selbst wenn dies auch während des Bestrebens geschehen sollte, einen Punkt aufzufinden, um dieser Harmonie zersetzend beizukommen. Haben wir uns diesem Zuge hingegeben, dringen wir in das Gemälde ein, so geht uns allmälig die große Kunst des Malers auf, die seinen Werken einen so hohen Rang sichert und das eifrige Ringen der Kenner ersten Ranges nach dem Besitze derselben erklärlich finden läßt.

Die Naturwahrheit, welche Potter in seinen Thierfiguren entfaltet, geht bis in's geringste Detail, stört indeß niemals den Gesammtton seiner Bilder. Es erscheint Alles unter dem Gesetze des harmonischen Gleichgewichts und wir werden nur bei wenigen seiner Gemälde die Bemerkung machen können, daß er an seinen Thieren zu viel in's Kleine hinein gemalt hat, wenn die Bedingungen, unter denen er dieselben uns vorführt, in Betracht gezogen werden. Die Erscheinung des Details seiner Figuren unter den gegebenen Umständen, deren Potter vollkommen mächtig ist, bildet eine der Ursachen seiner Vortrefflichkeit und erklärt, weshalb er so außerordentlich schwer nachzuahmen ist. Er ist naturgetreuer, als der Studienmaler, welcher sich kein Haar entgehen lassen will, denn Potter arbeitet auf die Gesammtwirkung einer zwar realistischen, aber durch die Anordnung, durch Licht und Farbenführung zur schönen Harmonie sich erhebenden Illusion hin. Das Thier mit

seinem seelischen Traumleben, hat etwas unleugbar Geheimnißvolles; der Blick der Thiere hat einen trüben, melancholischen Ausdruck, den man selbst in dem muthigen Glänzen der Augen, in dem Blitzen der Augensterne des zornigen Löwen wiederfindet. Diesen wehmüthigen, traumvollen Zug giebt Potter mit eindringlicher Meisterschaft und weist dadurch unabsichtlich auf den, oft in seinen Bildern fehlenden Menschen hin, wodurch er indirect uns mit den dargestellten Thieren in Verbindung setzt.

Paul Potter stammte von mütterlicher Seite von der Familie der Grafen von Egmont ab, und ward im Jahre 1625 zu Enkhuyzen geboren. Der Großvater des Künstlers war ein angesehener Staatsdiener; der Vater aber, Peter Potter, hatte sich der Malerei gewidmet und lebte in ziemlich beschränkten Umständen. Peter Potter verstand ziemlich gut Thiere darzustellen; sein Fach war indeß die Landschaft, welche er mit biblischer Staffage auszustatten liebte. Potter hielt seinen Sohn Paul schon früh zum Zeichnen und Malen an und schon im vierzehnten oder funfzehnten Jahre war dieser in der Darstellung von Thieren, hauptsächlich Stieren und Kühen, ein achtungswerther Meister. Man betrachtete den Knaben als ein Wunderkind und bezahlte seine, in der Färbung noch ziemlich nichtssagenden, aber keck und wahr gezeichneten Bilder schon damals mit hohen Preisen. Der Vater des jungen Künstlers hatte sich nach Amsterdam gewandt, und hier scheint dem Letzteren durch die Anschauung der Werke der Künstler von Ruf die Einsicht in die Farbengebung bereits sehr früh aufgegangen zu sein. Ohne einen Meister zu haben, studirte und copirte Potter nach den in der reichen Handelsstadt zahlreich vorhandenen Gemälden guter, meist holländischer Meister, verlor aber die Beobachtung der Natur nicht aus den Augen. Von dem Ehrgeiz Historien zu malen, kam er sehr bald zurück, als er vernahm, mit welchem Beifall einige von ihm gemalte kleine Thierstücke im Haag aufgenommen worden waren.

Potter war fünf und zwanzig Jahre alt, und hatte bis dahin fortwährend für den Unterhalt seiner Aeltern und Geschwister gearbeitet. Jetzt aber riß er sich los, und begab sich nach dem Haag, wo er in kurzer Zeit sich eine beneidenswerthe persönliche Stellung erringen sollte. Moritz von Oranien ward auf den jungen Künstler aufmerksam und ehrte ihn durch seine Aufträge, und bald ward Potter in die höchsten Kreise gezogen. Er hatte zufällig bei seiner Ankunft in dem „großen Dorfe", wie das Gravenhaage hieß, in dem Hause eines Architekten, Nikolaus Balkenende, eine Wohnung gefunden, eines Künstlers, der für nichts weniger als den „Vitruv Holland's" galt, wie Descamps berichtet. Es war eines so großartigen Mannes vollkommen würdig, daß derselbe Potter, als dieser um die Hand der Tochter des Architekten anhielt, erwiderte: „er könne keinen Schwiegersohn annehmen, dessen ganze Kunst sich darauf beschränke, Vieh zu malen." Die vornehmen Gönner scheinen den Herrn Vitruv jedoch bald auf andere Ansichten gebracht zu haben, denn Paul Potter verheirathete sich mit der Geliebten, richtete sich eine eigene Haushaltung ein, und machte sein Haus zum Mittelpunkte der kunstsinnigen Gesellschaft der Residenz.

Einer seiner vornehmen Gäste, welcher mehr Gefallen an der sehr schönen, aber nicht weniger koketten Frau des Künstlers fand, gab dem Letzteren Gelegenheit, sich ganz so gegen die Liebenden zu benehmen, wie solches einst von dem erzürnten Vulcan in Hinsicht auf Dame Venus und ihren kriegerischen Anbeter geschah; statt des Olymps rief Potter seine versammelten Gäste zu Zeugen der piquanten Scene.

Nach einem solchen Vorfall konnte der Künstler, da er schwach genug war, seiner Gattin vollkommene Verzeihung angedeihen zu lassen, nicht wohl im Haag bleiben. Er übersiedelte sich wieder nach Amsterdam und fand hier in dem Bürgermeister Tulp einen Kunstfreund, der alle Bilder ankaufte, welche Potter malte.

Bald nach seiner Ankunft in Amsterdam schien die Weise, in welcher er bisher malte, dem Künstler nicht mehr zu genügen. Er wollte seinen Bildern eine größere Bedeutung, eine Art von heroischer Wirkung verleihen, und fing an, seine Stiere und Kühe in Lebensgröße zu malen.

Auf den Mißgriff, der in dem Unternehmen liegt, eine Nachbildung der Wirklichkeit in der Größe der natürlichen Gegenstände, ohne genügende künstlerische Bedingungen der Erscheinung zu geben, brauchen wir bei Potter um so weniger aufmerksam zu machen, da Thiere seine Hauptgegenstände waren. Seine Stiere und Kühe, die kaum in den großen Rahmen Platz zu haben scheinen, haben nur den künstlerischen Werth von Studien mit einer Lichtwirkung, welche durch die räumlich kleine Landschaft nicht motivirt und gestützt werden kann, so daß dies Licht als etwas Fremdes, Ungehöriges, Störendes erscheint. Vor einer solchen Masse von purer Wirklichkeit, als in dieser Art von Potter's Gemälden uns entgegentritt, ist keine künstlerische Stimmung mehr möglich. Die Naturwahrheit wird zum letzten Zweck und bewirkt nichts weiter, als daß wir unwillkürlich auf die Idee gerathen, daß man mit geringer Mühe diese Wahrheit durch die Beaugenscheinigung der Originale des Malers aus erster Hand haben könne.

Wenn Potter, statt uns seine Thiere in greifbare Nähe zu bringen, dieselben im Bilde uns bis auf die richtige Distanz entrückt und in der Umgebung der Figuren sich Platz genug bewahrt, um die Situation wirksam erscheinen zu lassen, so vermag er oft mit auffallend wenigen Mitteln einen fast dramatischen Eindruck zu erreichen. Dies ist bei seinem Stich: „Ein friesisches Pferd" der Fall. Man sieht einen schönen Apfelschimmel, der inmitten einer großen Wiese steht, während am Himmel ein furchtbares Gewitter heranzieht. Die Mähne fällt dreifach gescheitelt herab und ist mit einem Bande zusammen gebunden. In der Ferne sieht man eine kleine Stadt. Dies einsam und unbeweglich stehende Roß, so stark und doch so verlassen und hülflos dem Aufruhr der Natur gegenüber, so hingewiesen auf die Freundschaft des Menschen, macht einen eigenthümlichen Eindruck.

Ungeachtet Paul Potter bereits im neun und zwanzigsten Jahre starb, hat derselbe doch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Werken hinterlassen.

Der Louvre, das Museum im Haag, Amsterdam und die Eremitage in St. Petersburg (woselbst sich die berüchtigte Kuh Potter's befindet), sind an Werken dieses Künstlers am reichsten. Dasjenige Gemälde, welches wir geben, ist eines der schönsten des Meisters und bildet einen Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, welche die Galerie Esterházy besuchen, zu deren schönsten Zierden dies Bild gerechnet zu werden verdient.

Der Geizige.

Von Adrian Brouwer.

Die beiden Andrian, Brouwer und Ostade, waren die besten Schüler des Malers Friedrich Hals. Dieser geizige Meister pflegte zu sagen: er habe das Schicksal, daß er nur solche gute Jünger besitze, welche neben ihrem Talent für die Kunst einen Bettelsack mit in den Kauf erhalten

hätten, nach dessen Größe sich ihre geistige Befähigung richte. Der größte Bettler sei Adrian Brouwer und nachher folge Adrian Ostade. — An der Schärfe der Auffassung der charakteristischen Züge der Figuren, an der ausgezeichneten Leichtigkeit, mit welcher Brouwer's Bilder gemalt sind, erkennt man unschwer einen jener Auserwählten, für welche die künstlerische Darstellung die angeborene Ausdrucksweise ihrer Empfindungen und Gedanken ist. Man braucht jedoch nicht lange zu prüfen und zu vergleichen, um die Ueberzeugung zu gewinnen: daß Brouwer als ein verwerflicher Haushalter mit dem ihm anvertrauten Pfunde umgegangen sei. Brouwer kommt nirgend in seinen Gemälden über seine unwillkürliche, fast instinctmäßig zu nennende Auffassung der Gegenstände hinaus, und giebt in der künstlerischen Behandlung derselben nichts, als die rasch gewonnenen Aperçus ihrer Erscheinung. Daß er hier stets den Punkt traf, auf welchem die hervorragendsten Eigenthümlichkeiten seiner Figuren schlagend wirkten, ist ein im Naturel Brouwer's begründeter Vorzug, den der Maler jedoch nicht der Mühe einer feinern Ausbildung für würdig erachtet zu haben scheint. Das drastisch Wirkende in Brouwer's Gemälden ist nicht genug zu rühmen; da sich dasselbe aber auf das bloße Wiedergeben der kennzeichnendsten Eigenthümlichkeiten der Figuren gründet, so haben diese den Anschein des nicht völlig Fertigen. Diesen hervorspringenden Merkmalen ist durch eine Ausarbeitung der feineren Nuancen des Charakteristischen kein Gegengewicht gegeben; die Ersteren erscheinen daher sich zur Uebertreibung hinzuneigen und deuten auf die Caricatur hinüber. Zeigte uns Brouwer nicht blos die Spitzen der Erscheinung seiner Figuren, so würde er zwar weniger schlagend, dafür aber auch um so nachhaltiger wirken.

Brouwer giebt Das, was er im Augenblick disponibel hat, wie aus dem Stegreif, und der nie fehlenden Pointe seiner gemalten Impromptus wegen, kommen wir nicht sogleich dazu, darüber, was denselben an Polirtheit und Zartheit des Ausdrucks etwa abgeht, Betrachtungen anzustellen. In der auf den ersten Blick einleuchtenden Auffassung der charakteristischen Höhenpunkte liegt übrigens die stillschweigende Voraussetzung, daß der Maler die minder bedeutenden Züge sehr wohl sehen konnte, obgleich er es vorzog, dem Beschauer die Mühe zu überlassen, seine Bilder auf ähnliche Weise zu ergänzen, wie man einen geistvollen Contour unwillkürlich in Gedanken mit Licht und Schatten füllt, sowie man denselben länger betrachtet. Darin, daß wir in Brouwer's Bildern unzweifelhaft erkennen, daß der Maler viel mehr zu geben im Stande war, als er wirklich giebt, liegt eine der Ursachen des Anziehenden seiner Gemälde. Hätte Brouwer bewußtvoll die Bahn verfolgt, die durch das absichtliche Entfernen alles Dessen, was die Bestimmtheit und Schärfe des charakteristischen Ausdrucks beeinträchtigen könnte, angedeutet wird, so wäre dieser Meister wirksamer als Hogarth geworden, dem er an Sinn für das Komische wenigstens gleichsteht.

Wir sehen Brouwer aber in den allermeisten Fällen fast absichtslos zu Werke gehen. Er giebt seine Stoffe, wie sie ihm einfallen, oder wie er sie findet, und charakterisirt sie der Hauptsache nach gemäß seiner unwillkürlichen Auffassung. Den Eingebungen des flüchtigen Augenblicks gehorchend, erscheint Brouwer oft köstlich naiv; er kann aber auch abstoßend, roh werden und sinkt zuweilen bis zum völligen Cynismus herab. Nicht, daß er hiermit irgend einen Zweck verbände, sondern er läßt sich einfach gehen, ganz gleichgültig bei der Frage, wohin er dann am Ende gelange. Er läßt seine herrliche Begabung gewähren, und sähe es am liebsten, wenn diese selbst Finger hätte, um ohne seine persönliche Beihülfe die Bilder fertig zu machen. Die bloße Abnutzung des Talents, die Verwahrlosung und Vergeudung desselben, erscheint bei Brouwer auf der höchsten Stufe.

Von armen Aeltern zu Haarlem im Jahre 1608 geboren, ward Brouwer in Folge einer Anwandlung von Mitleid von Friedrich Haes als Schüler aufgenommen. Er mochte dem Meister zu wenig einbringen, oder zu viel an Essen und Trinken kosten, wurde aber jedenfalls demselben sehr



Adrian Brouwer. W. French sc.

Der Geizige The Miser

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



Tizian pinx. W. French sc

Tizian's Geliebte. *Titian's Mistress.*

bald lästig und empfing so viele Schläge, und ward auf jede andere Weise so mißhandelt, daß der Jüngling verzweifelnd entlief. Er ging nach Amsterdam, wo er Niemand kannte und sah sich genöthigt, in dem Wirthshause, wo er Aufnahme gefunden hatte, für seine Zeche Bilder zu malen, die der Wirth an die Gäste verkaufte. Hier kam er in die genaueste Berührung mit den Originalen seiner Gemälde, mit Bauern, Matrosen, Gauklern, Spielern und leichtfertigen Dirnen, und ward bald in diesen Kreisen so einheimisch, daß sich selbst die Maler, die ihm nicht das Wasser reichten, von ihm zurückzogen.

Nach einigen Jahren, die zumeist in den Wirthshäusern hingebracht wurden, wo Brouwer mitten unter Gläsern und Flaschen seine Zeichnungen zu machen liebte, war der junge Künstler so weit herabgesunken, daß er durch seine Gemälde kaum die geistigen Getränke erschwingen konnte, deren er bedurfte. Im tiefen Elende wandte er sich an Rubens, der sich nicht damit begnügte, ihn freigebig zu unterstützen, sondern denselben nach Antwerpen kommen ließ und in seinem eignen Hause aufnahm. Einige Zeit hindurch hatte es den Anschein, als ob Brouwer Kraft gefunden habe, ein neues Leben zu beginnen; dann aber gerieth er wieder in sein Trinken hinein, verließ seinen hochsinnigen Wohlthäter, und war dasmal nicht wieder aus dem Strudel zu retten. Er quartierte sich wieder in einem Wirthshause der ordinärsten Art ein, ruinirte seine Gesundheit vollends und starb, zwei und dreißig Jahr alt, im Hospital. Rubens vergoß Thränen am Sarge des Unglücklichen, und ließ seine Leiche in der Karmeliterkirche beisetzen.

Brouwer hat verhältnißmäßig viele Bilder geliefert. Der Geizige in der Czernin'schen Galerie ist flüchtiger gemalt, als dies in der Regel bei Brouwer der Fall ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er in diesem Gemälde einen der Bilderhändler verewigt, die ihm seine Werke für Spottpreise abzunehmen wußten.

Tizian's Geliebte.

Von Tizian Vecellio.

Das Wäldchen von Mestre ist oft als das „Eden der Liebe" und der „geweihte Boden der Ehre" besungen worden. Hier befand sich der Schauplatz der mörderischen Zweikämpfe, welche, trotz der angedrohten schweren Strafen, die jungen venezianischen Nobili ausfochten. Dies war der Ort der galanten Stelldichein der vornehmen Welt der Lagunenstadt; der Garten der Hesperiden, dessen Reize die Liebenden nur zu oft hinter den Mauern der Klöster und in den engen Gefängnissen des Justizpalastes bitter beweinen mußten. Der „Boschetto" war ein dichtes Gebüsch, über welches sich einzelne Gruppen mächtiger Eichen und Pinien erhoben, und zog sich in einer Breite von etwa achthundert Schritten und einer Länge von einer halben Stunde Wegs an dem Ufer der Lagunen, nördlich von dem Städtchen Mestre, auf der Terra ferma hin. Eine Reihe von Villen lag um der südlichen Spitze des Wäldchens. Innerhalb desselben gab es keine Gebäude. Man fand hier weder

Tempel oder Pavillons, noch Ruhebänke, selbst keine durch Kunst angelegte Wege. Die Schlupfpfade, welche von einem der schönen, großen Rasenplätze, die nur zufällig von dem wuchernden Gebüsch frei geblieben waren, nach dem andern führten, zeigten sich nur selten so breit, daß zwei Personen nebeneinander dieselben passiren konnten. Man konnte kaum zwanzig Schritte weit gehen, ohne nicht Aeste und Zweige zurückbiegen zu müssen. Dies grüne Labyrinth, über dessen Unverletzlichkeit die Signoria von Venedig streng wachte, stand auf heiligem Boden. Hier hatten die von der Terra ferma nach den Schlamminseln der Lagunen hingetriebenen armen Gründer der Königin der Adria den letzten Kampf gegen ihre siegreichen Feinde gekämpft. Hier standen ihre bescheidenen Hütten, und dem Fleck Erde, der jetzt vom Gebüsch bedeckt war, versuchten sie seine kärglichen Früchte abzugewinnen. Es galt als ein glückliches Omen für die stolze, aufblühende Venezia, als sich nach und nach dieser Platz mit Waldesgrün überdeckte, zumal da an der ganzen Lagunenküste die Bäume nicht gedeihen, und von jener Zeit an hatte der Rath der Republik das aufstrebende Wäldchen in seine besondere Obhut genommen.

Auf einem, an einer schmalen, tief in's Land hinein dringenden Bucht liegenden, kleinen Rasenplatzes dieses Boschetto, das gegenwärtig längst verschwunden ist, standen an einem Abende des Maimonats im Jahre 1514 zwei Männer, welche über die Bucht hinaus aufmerksam auf die dunkelröthlich schimmernden Gewässer der Lagunen blickten. Beide waren mit langen Stoßdegen und kurzen Trombonen bewaffnet und trugen lange, schwarze Mäntel. Der eine der Herren mochte gegen dreißig Jahr alt sein und zeigte tief ernste Züge und ein fast unheimlich blickendes Auge. Der Andere war schlanker, beweglicher. Das Gesicht des Letzteren war bis zur Oberlippe mit einer schwarzseidenen Larve bedeckt, so daß man nur ein Paar funkelnde, schwarze Augen und die feinen Formen des Mundes sammt einem kurzen, krausen Barte sehen konnte, der das runde Kinn zierte. Während der Unmaskirte das Haar nach venezianischer Sitte kurz geschoren trug, besaß sein Begleiter lange, dunkelbraune Locken, die derselbe indeß unter dem Kragen seines schwarzen Mantels zum Theil verborgen hatte. Die Gondel der beiden Cavaliere lag einige funfzig Schritte weit entfernt. Zwei riesige Burschen, die einen, den Gondolieren in der Regel gar nicht eigenthümlichen Ernst in Haltung und Mienen zeigten, saßen auf dem Bord des vorzüglich gut gebauten, schwarz angestrichenen Fahrzeugs. Sie hielten ihre Ruder in der Hand und schienen jeden Augenblick den Befehl zur Abfahrt zu erwarten.

Der Maskirte wandte sich an seinen Begleiter und sagte mit wohllautender Stimme und einer sehr reinen Aussprache, die ihn als einen Nichtvenezianer erscheinen ließ:

— Edler Signor! Wollt Ihr mir erlauben, Euch bemerklich zu machen, daß ich mich in Eure Logik schlechterdings nicht hineinzufinden vermag?

— Ihr habt, glaube ich, von meiner Logik noch keine Sylbe vernommen, antwortete der Angeredete mit ruhigem, kaltem Tone.

— Sagtet Ihr nicht so eben, fuhr der Maskirte fort, daß Ihr mir nicht mittheilen könntet, was der Rath der Zehn über das unzweifelhaft vorliegende Verbrechen urtheilen werde?

— Gewiß, Signor, das kann ich nicht mittheilen.

Der Maskirte machte eine ungeduldige Bewegung mit der Hand und erwiderte:

— In dieser Erklärung liegt der vollständigste Widerspruch gegen Das, was Ihr bis jetzt gesagt und gethan habt. Als ich mit meiner Gondel vorhin Euer Fahrzeug einholte und am Bord desselben kam, machtet Ihr kein Geheimniß daraus, daß Ihr es auf dieselben Leute abgesehen hättet, wie ich. Ihr beantwortetet meine Vermuthung: ob Ihr vielleicht im Auftrage des Rathes der Zehn handeltet? mit der Erklärung: dies sei allerdings der Fall. Ihr gestattetet mir, Euch zu begleiten

und schicktet Euren Freund mit meiner Gondel nach Venedig zurück. Ihr habt Euch also nicht allein als einen Diener der Signoria bekannt, das Geheimniß Eures Auftrags verrathen und die Ausführung desselben vielleicht unmöglich gemacht, daß Ihr statt Eures Freundes einen Fremden zum Begleiter annahmt, von dessen wahren Absichten Ihr gar nichts wissen könnt, sondern Ihr seid, wie Figura zeigt, noch einen guten Schritt weiter gegangen. Seit wann ist es den Dienern der Signoria erlaubt, sich als solche zu bekennen und obendrein die Maske abzunehmen? Ihr habt Euch vollständig in meine Gewalt gegeben . . . Nachdem Ihr so weit gekommen, seid Ihr so unlogisch, mir eine Erklärung zu verweigern, die Eure Sünden gegen die schrecklichen Gesetze des Raths nicht um ein Atom vergrößern kann . . .

— Die Dinge und Verhältnisse, Signor, haben ihre eigene Logik, entgegnete der Venezianer. Und bis jetzt habe ich an dieser nichts verändert. Bei mir ist Alles in der Ordnung; aber bei Euch sehe ich große Irrthümer. Ich habe mich keineswegs in Eure Gewalt gegeben, Signor.

— Nicht? Soll ich versuchen, ob Euch die Häscher, nach der Beschreibung, die ich von Eurem Gesicht gebe, auffinden können?

— Warum nicht? sagte der Beamte. Ich will Euch sogar meinen Namen sagen. Er heißt Ordelaffi Tradenigo. Meine Familie steht seit den ersten Jahren der Verfassung der Republik im goldenen Buche.

Der Maskirte schien zu erstaunen und wiederholte einige Male den Namen Tradenigo, als könne er nicht begreifen, daß ein Mitglied dieser edlen Familie sich zum Diener, Spion und Häscher der Signoria erniedrige.

— Euer edler Name wird Euch nichts nützen, Signor Ordelaffi, sagte der Maskirte, sobald ich beweise, daß Ihr schmählich Eure Pflicht mit Füßen tratet.

— Wie wollt Ihr das beweisen, fragte der Venezianer kalt, wenn ich Euch niederstoßen und hier in diesem Schlamm versenken lasse?

Der Maskirte prallte zurück. Dann zog er seinen Degen und rief:

— Schurke, Du hast Dich verrechnet, wenn Du glaubst, den Herzog Alfonso von Ferrara wie ein Lamm in diesem Winkel abschlachten zu können.

Der Venezianer zog das schwarze Baret vom Haupte, um sodann sich auf das rechte Knie niederzulassen.

— Wenn Euer Serenità sich selbst nennen, so darf ich es nicht verschweigen, daß ich vor einer Stunde, gleich nachdem Ihr in Venedig angekommen wart, als Gesandter der Republik bei Eurer Person durch dieses Schreiben accreditirt worden bin.

Der Herzog empfing das Schreiben des Senats von Venedig und nahm dann seine Maske vom Gesicht, welches sich als das eines sehr schönen, jungen Mannes erwies. Seine augenblickliche Aufregung war schnell gewichen, und lachend reichte der Herzog dem noch immer mit unerschütterlichem Ernste knieenden Nobile die Hand, um ihn zu veranlassen, aufzustehen.

— Auf eine sonderbarere, drolligere Weise hat sich noch kein Gesandter bei mir eingeführt; sagte der Herzog von Ferrara.

— Eure Durchlaucht werden aber auch noch keine sonderbarere Rolle als diejenige eines fahrenden Ritters gespielt haben, der so tollkühn ist, mit sämmtlichen Bravi von Venedig es aufzunehmen.

— Ich denke besser von Deinem Dogen und seinem Senate, bemerkte der Herzog, ernster werdend, als daß ich fürchten sollte, dieselben könnten den unerhörten Einfall haben, einen Fürsten, der in der harmlosesten Absicht von der Welt die Hauptstadt der Republik betritt, erdolchen zu lassen,

— Wer spricht von der Regierung? Es gilt als ein todeswürdiger Frevel für jeden Venezianer, nur die Möglichkeit anzudeuten, die Bravi und der Rath könnten auf irgend eine andere Weise als durch Vermittelung des Henkers jemals in Verbindung kommen. Ich habe nicht im Entferntesten auf die Regierung hindeuten wollen, als ich bemerkte, daß es eine Unvorsichtigkeit von Euch war, schutzlos Euch in Venedig einzuschleichen, ohne dem Dogen von Eurer Anwesenheit einen Wink zu geben. Wenn ich von einem Bravo gesprochen habe, so pflege ich an demselben Tage die Regierung nicht wieder zu erwähnen, um nicht etwa Jemand auf den Gedanken zu bringen, als hätte ich eine zwischen Beiden bestehende Verbindung im Sinne. Ich wollte vorhin nur andeuten: daß sich ein oder der andere Bravo vielleicht in Eurer Person irren könne. Die Fremden sind Diejenigen, welche in Venedig die meisten Feinde haben, weil sie sich nicht die Mühe geben, sich unsern Sitten und Gesetzen zu fügen.

— Ich danke Euch, edler Ordelaffi, antwortete der Herzog. Ihr zieht Euch soeben auf eine so geschickte Art aus der Affaire, daß Ihr mir eine nicht geringe Meinung von Eurem Verstande beibringt. Ihr braucht übrigens keine Verwahrungen einzulegen, oder Clauseln zu drechseln, um meine gegenwärtige Frage zu beantworten: wie lange werdet Ihr mir das Vergnügen Eurer Gegenwart schenken, Signor?

— Die hohe Ehrerbietung, welche der Senat für Eure Durchlauchtige Person hegt, erheischt es, daß der Gesandte der Republik Euch so lange begleitet, wie Ihr es für gut finden werdet, das Territorium von Venedig mit Eurer Gegenwart zu beehren.

— Und Ihr habt die Absicht, Signor Tradenigo, mich zuvorkommend zu hindern, mir nach dem weisen Ermessen Eurer verkappten Regierung einen Riegel vorzuschieben, wenn ich auf Eurem unvergleichlich freien Territorio irgend etwas Weiteres unternehmen wollte, als mir dasselbe anzusehen! rief der Herzog ungeduldig.

— Eure Hoheit ist hier so frei, wie in Ferrara, meinte Ordelaffi ehrerbietig. Die Gesandten der Republik haben sich noch niemals angemaßt, bei den Fürsten den Mentor spielen zu wollen, und was mich betrifft, so bin ich zu stolz, um nach einem solchen zweifelhaften Ruhme zu geizen. Ich stehe Euch als Cavalier zur Verfügung und werde mich mit dem größten Vergnügen bis auf's Leben selbst engagiren, wenn das, was Ihr auszuführen gedenkt, nicht ohne Degenstöße zu Ende zu führen wäre.

Der Herzog sann einige Augenblicke nach und sah einigermaßen finster drein, als er erwiderte:

— Da Ihr hier in Venedig mich trotz meiner Maske erkannt habt, so wird es Euch nicht unbekannt sein, welche Angelegenheit mich auf Euer Gebiet führte. Seid als Cavalier offen gegen mich: hat Laura Cenci Venedig bereits betreten?

— Nein, gnädiger Herr!

— Glaubt Ihr, daß Tizian, der Maler, die Erlaubniß des Senats erhalten wird, sich mit Signora Cenci zu vermählen?

— Tizian ist von edler Geburt und seine Kunst stellt ihn ohne Zweifel auf eine Stufe, wie solche der älteste Nobile nicht einnimmt, — weshalb sollte ein Mann von Tizian's Vorzügen der Hand der Signora Laura Cenci als unwürdig befunden werden?

— Aber Tizian, der Signora Laura aus dem Hause ihres Vaters in Ferrara entführte, beschimpft die Familie der Dame; der Maler tastete die Ehre Eures Gesandten an meinem Hofe an, er stahl einem Eurer edelsten Bürger die verlobte Braut ... Soll das Alles so ungestraft hingehen?

— Eine Heirath hat schon schlimmere Dinge gut gemacht, gnädiger Herr! sagte Ordelaffi Tradenigo mit einem Anfluge von satyrischem Lächeln. Andrea Donato, der Verlobte der Laura Cenci, hat Ursache sich zu trösten, denn nicht er allein war es, welcher als der Nebenbuhler unseres großen Meisters unterlag.

— Ihr wollt sagen, daß Tizian auch über mich bei Laura Cenci den Sieg davon trug? fragte Alfonso mit glühenden Wangen. Ich muß Euch bemerken, daß Ihr, trotz der Kunst Eurer infamen Spione, in vollkommenem Irrthume seid.

Tradenigo zuckte mit den Achseln.

— Die meisten Leute werden glauben, antwortete er dann höflich, daß Ihr nicht hier sein würdet, wenn für die Entführte in Eurer Brust kein zärtliches Gefühl spräche . . . Ich kann mich dem Gedanken nicht hingeben, daß der Herzog von Ferrara blos deshalb nach Venedig gekommen sei, um Tiziano Vecellio den Proceß für seine Unbesonnenheit machen zu lassen.

Alfonso schwieg finster.

— Seid nur einen Augenblick lang offen, edler Tradenigo, sagte dann der Herzog. Glaubt Ihr, daß der Doge nach meinem Wunsche eingreifen würde, wenn ich mich zu ihm begäbe, und ihm die Verrätherei Tizian's vorstellte?

— Der Doge wird jedenfalls nur nach seinem eigenen Ermessen handeln, Hoheit.

— Aber gilt Euch denn Euer fürstlicher Nachbar gar nichts? Hat mein Wort nicht mehr Gewicht, als das eines Malers?

— Was wünscht Eure Hoheit, wenn die Frage verziehen wird?

— Was ich wünsche? Steckt den Tizian in eines Eurer vielen Gefängnisse, bis die Sache geordnet ist . . . Weist mir den Ort nach, wo sich Laura Cenci verbirgt, damit ich nur einige Worte mit ihr sprechen kann, um sie von ihrer unsäglichen Verblendung zu überzeugen.

Tradenigo schwieg.

— Sagt Euerm Rath in meinem Auftrage, daß ich lieber meine Grenzpfähle eine Stunde weit ins Land hereinrücken, als die Dame in der Gewalt Tizian's sehen will! rief Alfonso mit leidenschaftlicher Heftigkeit.

— Wir wollen bis morgen früh warten, Hoheit, entgegnete der Venezianer mit einem plötzlich sehr lebhaft gewordenen Blicke. Wiederholt Ihr dann noch einmal Euer Anerbieten, so stehe ich nicht dafür: daß die Signoria Euch auf Verlangen den Kopf des armen Tizian zum Geschenk machen wird.

— Es handelt sich nicht um morgen, sondern um den gegenwärtigen Augenblick, Signor! sagte Alfonso. Antwortet wie ein ehrlicher Ritter: wohin hat der Maler das Mädchen geschleppt? Ich sehe es Euch an, daß Ihr genau wißt, wo sich dieser Undankbare, dieser Verräther verbirgt!

— Herzog, Ihr irrt Euch! Ich bin über das, was Ihr wissen wollt, nicht unterrichtet. Aber, blickt über die Lagune . . . Seht Ihr die Gondel, welche die Richtung auf den Boschetto innehält? Mein Begleiter von vorhin, den ich absandte, um die Nachricht zu überbringen, daß ich Euch aufgefunden hatte, wird in wenigen Minuten hier sein . . . Er wird Tizian's Aufenthaltsort erfahren haben, und es wird nur darauf ankommen: ob es ihm erlaubt wurde zu sprechen oder nicht.

Alfonso murmelte für sich Verwünschungen über die unnahbare Gewalt, welche ihm unsichtbar, aber jeden Augenblick fühlbar entgegentrat, und empfing den ankommenden Nobile mit seinem maskirten, wohlbewaffneten Begleiter mit finsterm Blicke.

— Erlaubt, Herr Herzog, daß ich Euch meinen Vetter, den edlen Andrea Donato vorstelle, sagte der Gesandte.

Der Edelmann nahm die Larve ab und zeigte ein blasses, finster blickendes Gesicht.

— Und dies hier ist ein Herr — ohne Namen, schloß Ordelaffi, auf den Zweiten der Angekommenen deutend, welcher die Maske nicht abnahm.

Der Herzog betrachtete den Maskirten genauer. Dies war ein außerordentlich zierlich gewachsener Mann, dessen biegsame Taille der schwarzseidene Mantel mehr hervorhob als verbarg. Sein Hals war blendend weiß und einige unter dem Barett herabfallende Locken wetteiferten an Glanz und Schwärze mit der Seide des Mantels.

— Also dies ist einer Eurer furchtbaren Namenlosen? fragte der Herzog fast verwundert. Ich finde es merkwürdig, daß Eure weisen Greise ihre Geheimnisse Leuten anvertrauen, die so jung sind, wie dieser Cavalier es zu sein scheint. Da der junge Herr die Maske nicht abnimmt, so wird er wahrscheinlich eben so wenig reden, als Eure ehernen Löwenrachen!

— Ich werde sprechen, wenn meine Zeit gekommen sein wird, sagte der Maskirte mit fast leiser Stimme.

Der Herzog horchte auf und ergriff dann ohne Umstände die Hand des maskirten Nobile:

— Dich kenne ich! rief er. Wenigstens höre ich Deine Stimme nicht zum ersten Male. Wer bist Du! Nimm Deine Larve ab!

Ordelaffi Tradenigo näherte sich schnell dem Herzoge und schob ihn mit sanfter Gewalt zurück.

— Ihr vergeßt, Hoheit, daß Ihr auf diesem Grund und Boden nicht zu befehlen habt.

— Versichert mir wenigstens, daß dieser junge Mann Euch bekannt, und daß er ein Venezianer sei . . .

— Dies können wir nicht, Herr! antwortete Andrea Donato. Wer hat jemals erfahren, wer die „Namenlosen" sind. Man soll einst einen dieser Herren erdolcht in einer Ecke der Piazetta gefunden haben, aber der hatte sich seine Würde blos angemaßt, und war seinem Vorwitze zum Opfer gefallen . . . Kurz, gnädigster Herr, wir kennen den Herrn, der uns zur Escorte gegeben wurde, so wenig wie Ihr selbst.

— Darf ich fragen, was Ihr uns, oder vielmehr dem edlen Signor Tradenigo mitzutheilen habt, der so gütig gewesen ist, neben meiner Person die Pflichten eines Ambassadore zu übernehmen.

Andrea Donato sah den Ordelaffi fragend an. Dieser blinzelte gedankenschnell nach den namenlosen Diener der Zehnmänner hinüber und Donato zuckte die Achseln.

— Mein Auftrag ist kein Geheimniß, sagte Donato. Ich bin befehligt, Eurer Hoheit dienstwillig und gehorsam zu sein, und nur das Recht steht mir zu: Euch darauf aufmerksam zu machen, wenn Ihr aus Unkenntniß unserer Sitten und Gesetze vielleicht in den Fall geriethet, anzustoßen.

— Und wenn ich nun gewillt wäre, nur meinem Dafürhalten zu gehorchen, mich um Eure Sitten nicht zu bekümmern, auf die Gefahr hin, nicht allein anzustoßen, sondern Alles zu zertrümmern, was mich auf meinem Wege hindern will! Wie dann! rief Alfonso von Ferrara heftig. Ihr würdet mich mit Eurem ewig lächelnden Gesicht ohne Umstände für Euren Gefangenen erklären.

Der Namenlose schien in eine nicht geringe Bewegung zu gerathen.

— Verhüte Gott, murmelte Andrea Donato, daß Ihr Unheil anrichtet, einer bloßen Grille wegen.

— Eine Grille? Sagtet Ihr nicht so, Cavalier? fragte der Herzog erhitzt. Ihr seid verliebt bis zum Sterben, verliebt bis zu dem Punkt, auf welchem selbst Euer Urtheil über Eure Handlungen aufhört . . . Wohlan! Irgend ein verrätherischer Freund bethört Eure Geliebte, entführt sie — macht vielleicht in diesem Augenblicke Hochzeit . . . Demonio!

Er stampfte mit dem Fuße auf die Erde.

— Sagt mir, wo ist der Maler! fuhr er ingrimmig fort. Bei Gott, stände er jetzt vor mir, gleich Euch, ich würde ihn durchbohren und käme der Flügellöwe von San Marco von seiner Säule am Hafen herabgeflogen, um ihn mit seinen Fittigen zu bedecken.

Andrea Donato wandte sich mit einer tiefen Verbeugung an den Verlarvten.

— Erlaubt Ihr, Signor, daß der edle Herzog erfährt, wo sich Tiziano von Cadore befindet? fragte Andrea.

Der Namenlose gab durch eine Verbeugung seine schweigende Zustimmung.

— Ich bitte die Herren, die Degen handgerecht zu halten, sagte Donato, dessen bleiches Gesicht von einer leichten Röthe überflogen wurde. Wir werden zwar in keinem Falle als Angreifer verfahren, aber die hohe Signoria wird der Meinung sein — glaube ich voraussetzen zu dürfen — daß wir uns nicht spießen zu lassen brauchen, ohne uns zu wehren. Edle Herren, denkt an Eure Masken!

Donato maskirte sich und war dem Herzoge behülflich, als dieser mit dem Befestigen der Larve nicht zu Stande kommen konnte.

— Wir Venezianer wissen besser mit unseren Larven, als mit unseren eigenen Gesichtern umzugehen, lachte Ordelaffi.

— Man sagt sogar, fiel Alfonso ein, daß Ihr so sehr gewohnt seid, Eure eigenen Gesichter als Larven zu gebrauchen, um beide nicht von einander unterscheiden zu können.

— Noch Eines! sagte Donato, sich an den Namenlosen wendend. Ihr hattet noch nicht die Güte, mir das Zeichen einzuhändigen, daß Ihr Eure Einwilligung zu dem bevorstehenden Abenteuer gebt.

— Hier Signor! flüsterte der Verlarvte.

Er zog einen künstlich mit Goldfäden gestickten weißen Damenhandschuh unter dem Mantel hervor, und überreichte denselben dem Cavalier, der ihn erstaunt betrachtete.

— Was soll ich mit dem Handschuh? rief Andrea. Ich muß meine Münze erhalten, wie Ihr sehr wohl wißt ...

— Die Münze werdet Ihr in dem Handschuh finden! war die mit leiser Stimme gesprochene Antwort.

Donato schüttelte den Handschuh und eine sehr kleine Goldmünze mit dem Corno oder der Dogenmütze mit dem Flügellöwen geziert, fiel heraus — das Beglaubigungs- und Erkennungszeichen der hohen geheimen Dienerschaft des Raths der Zehn.

Als der Herzog von Ferrara den Handschuh erblickte, blieb er bewegungslos stehen, und schien seine Augen von demselben nicht wieder abwenden zu können.

— Ich bitte Euch, zeigt mir doch! brachte er mit bebender Stimme hervor.

Donato zeigte den Handschuh, ohne solchen aber dem Herzoge zu überreichen.

— Sind Eure Rathsherren Zauberer? fragte Alfonso bewegt. Mein Herr Namenloser, wie kommt Ihr zu diesem Handschuh? Ach so, ich hätte wissen können, daß Ihr für mich keine Antwort habt.

— Ist es der Handschuh der entführten Dame? fragte der Verlarvte, welcher stets sehr leise sprach.

— Der Handschuh gehört nicht der Laura Cenci, sondern einer andern Dame, die mir sehr theuer ist ...

— Darf ich errathen, Herr Herzog? fragte Ordelaffi. Nur wenn Signora Laura Eustochio den Handschuh trug, läßt sich die Wirkung dieses schimmernden Duftes auf Euch erklären.

— Es wäre gut, wenn in Venedig, wo doch so Vieles verboten ist, auch das Errathen verboten wäre, sagte Alfonso mißlaunig. Euch, Herr Gesandter, wäre dann eine Unzartheit erspart worden. Ich leugne es nicht: der Handschuh gehört der edlen Dame Eustochio, aber was geht Euch das an, wenn Ihr nicht wißt, wie derselbe in die Löwenklauen des Raths gekommen ist. Ich behaupte übrigens, daß Niemand, wer es auch sei, von den Händen einer Dame ein Pfand besitzen darf, das die Frauen nur Demjenigen schenken, der ihr Herz besitzt.

— Vielleicht besitzt der Rath das Herz Eurer Dame . . . lachte Ordelaffi.

— Ihr scherzt zur Unzeit . . . murmelte der Herzog. Andrea Donato, ich fordere Euch auf, mir den Handschuh zu geben, oder nach Ritterart hier auf der Stelle um denselben zu fechten auf Tod und Leben . . .

Er legte mit wildem Feuer im Auge die Hand an seinen Schwertgriff.

Der Verlarvte nahte sich Donato und flüsterte ihm einige Worte ins Ohr.

— Hier, sagte Andrea, dem Herzoge den Handschuh darreichend, empfangt Euer Kleinod und erlaubt mir zu bemerken, daß ich der Meinung bin, Signora Laura Cenci sei im besten Rechte, wenn sie sich von unserm Tiziano lieber entführen läßt, als einen Herzog liebt, der bereit ist, sich für den Handschuh ihrer schönen Nebenbuhlerin nöthigenfalls tödten zu lassen.

— Vorwärts, Ordelaffi Tradenigo, befahl der Herzog.

Der Edelmann lüftete seinen Hut und wandte sich mit einer Verbeugung, um einen der Schlupfwege durch das Gebüsch des Boschetto einzuschlagen. Es war inzwischen dunkel geworden, daß die erleuchteten Fenster der Villen, welche an der einen Seite den Boschetto umgaben, wie ein fast ununterbrochener Lichtgürtel erschienen.

Ordelaffi hielt mit Bestimmtheit die Richtung auf eine Villa inne, deren unteres Geschoß finster war, während die oberen Fenster strahlend in die Nacht hinaus leuchteten.

— Die Bewohner dieses Hauses scheinen nichts Gutes zu erwarten; murmelte Alfonso, während er sich mit seinen Begleitern der bezeichneten Villa vorsichtig näherte. Ich hörte so eben das Klirren eines Schwertes und bemerkte dort mehrere dunkle Gestalten . . . Man scheint die Villa mit Bewaffneten umstellt zu haben . . .

— Das glaube ich kaum, flüsterte Andrea Donato. Ihr werdet eine jener vielen kleinen Gesellschaften gesehen haben, welche ihre am Boschetto wohnenden Damen oder Freunde Abends mit einer Serenade zu unterhalten pflegen.

— Ist dies die Villa Tizian's, fragte der Herzog nach einer Pause.

— O, Altezza, nur sehr reiche Familien können sich hier, schon des ungeheuern Preises des heiligen Bodens wegen, ansiedeln, und Tiziano Vecellio verthut Alles, was er verdient, meinte Donato. Diese Villa ist das Eigenthum des reichen Pietro Aretino, des Freundes Tizian's, und ich bin gewiß, daß wir ihn sammt seiner Dame hier und nirgend anders finden, falls derselbe sich doch nach Venedig gewandt hat. Oder habt Ihr eine entgegengesetzte Bemerkung zu machen, schweigsamer Signor?

Der Maskirte hatte sich, die eine Hand an der Stirn, an einen Baum gelehnt, und holte schwer Athem.

— Seid Ihr krank, Herr.

— Ich erhole mich bereits . . . antwortete der Diener des Senats mit schwacher, leiser Stimme.

Wollt Ihr uns ein Mittel angeben, wie wir in diese Villa gelangen, ohne mit Pistolenschüssen empfangen zu werden? sagte Ordelaffi, den Verlarvten am Arme schüttelnd.

— Wagt es nicht, mich anzugreifen; hauchte der Namenlose hervor. Ich befehle Euch, Signor Tradenigo und Signor Donato, anzuklopfen und den Insassen der Villa im Namen der Signoria der Republik zu befehlen: sofort zu öffnen, wenn ihnen ihr Leben lieb ist.

— Cospetto! Daß ich ein Narr wäre, Freund! erwiederte Ordelaffi. Hast Du die Absicht, uns zu veranlassen, daß wir, Donato und ich, uns heute Nacht das Exil verdienen? Solche unerhörte Befehle, wie derjenige ist, welchen Du so eben aussprachst, sind zu erhaben für Leute von unserm Schlage und wir müssen solche den unmittelbarsten Dienern der Signoria, wie Du einer bist, demüthig überlassen.

— Wo ist denn der Thürhüter des Gebäudes, fragte der Herzog ungeduldig.

— Am Eingange der Villa, natürlich, aber dieser befindet sich auf der Gartenseite und Ihr seht, daß wir, da wir nicht in einer Gondel gekommen sind, die Mauer überspringen müssen, um in den Garten zu gelangen.

— Das soll gleich geschehen, wackere Cavaliere! sagte der Herzog, sprang empor und faßte die eisernen Spitzen, womit die Mauer oben garnirt war. Im nächsten Augenblicke kniete er oben auf derselben.

Die beiden Cavaliere folgten dem Herzoge mit einer kaum geringern Gewandtheit. Der Namenlose aber versuchte es vergebens, mit den Händen die eisernen Stacheln zu erreichen.

— Wenn Ihr doch die Absicht habt, uns zu folgen, so sagt Euren Beinen, daß sie ungefähr doppelt so viel Schnellkraft als bisher zu entwickeln die Güte haben mögen, bemerkte Donato höhnend. —

— Ihr werdet nicht gehen ohne mich! keuchte der Vertraute des Raths.

— Es handelt sich nicht um Gehen, sondern um Springen, mi Caro!

— Ich befehle Euch, mich mitzunehmen, sagte der Namenlose mit bebendem Tone. Ich bin krank, meine Kräfte haben mich verlassen . . . Ohne Euern Beistand werde ich über die Mauer nicht hinaus kommen . . . Es falle auf Euren Kopf, wenn Ihr Euch widerspenstig bezeigt.

— Das verhüte Gott, Signor! sagte Donato. Wenn Ihr nur so gütig seid, Euch deutlich zu expliciren, so bin ich wenigstens, davon dürft Ihr überzeugt sein, unabänderlich der gehorsamste Diener der Gewalt, welche Ihr vertretet. Hier ist das Ende meines Gürtels; faßt dasselbe fest, und fürchtet Euch nicht, daß der Gürtel reißt, denn er ist von guter arabischer Seide.

Mit Tradenigo's Hülfe ward der Diener des Raths auf die Platte der Mauer hinaufgezogen und kam nach vieler Schwierigkeit über die Eisenspitzen hinweg und in den Garten.

— Das ist eine ganz neue Erscheinung, murmelte Ordelaffi. So viel ich weiß, kann ein guter Gaukler nicht gewandter sein, als die Vertrauten des Raths es sind . . . Wir aber werden von einem Cavalier escortirt, der, gleich einer Dame, gehoben, getragen und geführt werden muß.

Als die Eindringlinge sich zwischen den dichten Taxus- und Oleandergebüschen fortschlichen, um sich dem Eingange der Villa zu nähern, ertönte eine gedämpfte Musik aus dem Erdgeschosse derselben und eine herrliche, weibliche Stimme sang ein Lied.

— Sie ist's! rief der Namenlose still stehend.

— Ja, sie ist's — Laura Cenci; wiederholte der Herzog. Ich würde ihre Stimme unter Tausenden erkennen. Aber wo habt Ihr denn die Dame singen gehört?

— Ola! sagte jetzt eine barsche Stimme, und der Inhaber derselben, ein in reiche orientalische Tracht gekleideter Neger, war der Thürhüter, welcher den Fremden gegenüber trat. — Wer seid Ihr?

— Frage nicht, Sklav . . . Wir kommen im Namen der Signoria der Republik, sagte Donato befehlend.

Der feige Afrikaner ließ seinen großen Stab fallen, und kreuzte demüthig die Hände über der Brust. Er ließ die Fremden eintreten, ohne nur den Versuch zu machen, seine Herrschaft durch ein warnendes Zeichen von der Ankunft derselben zu unterrichten.

Alfonso von Ferrara ließ sich von den Tönen der Laute, welche in kurzen Zwischenräumen erklangen, leiten, und gelangte mit seinen Begleitern bald an eine offene Colonnade, die den Zugang zu einem kleinen Saale bildete, in welchem eine Anzahl von Damen und Cavalieren zu einem Symposion versammelt waren. Die Gegenwart der auf dem nur sehr matt erleuchteten Corridor stehenden Fremden wurde von der Gesellschaft kaum geahnt.

Eine mäßig große Tafel stand im Fond des Saales, reich verhangen mit belgischen Teppichen von lebhaften Farben, über welche man, was die obere Fläche des Tisches betraf, blendend weißen, augsburger Drillich ausgebreitet hatte. Auf der Mitte des Tisches befand sich das aus glänzendem, theilweise emaillirtem Metall gefertigte, wie auf einem Stapel stehende Modell eines venetianischen Kriegsschiffes mit Flaggen und Wimpeln, aus dessen Kiel bald weißer, bald rother Wein hervorquoll. Vor jedem der Tischgäste stand ein Tafelaufsatz von Gold, dessen Ränder mit Früchten und Blumen geschmückt waren.

Die Königin des Festes war eine Dame von vielleicht zwanzig Jahren, die an der Mitte des Tisches auf einem türkischen Sopha Platz genommen hatte. Hellbräunliches, gekräuseltes Haar umgab das rosige Antlitz, das von zwei glühenden dunkeln Augensternen erleuchtet war. Ein rosenfarbenes Kleid mit bauschigen ungeheuern Schlitzärmeln, die den herrlich geformten Arm bis oben hinauf sehen ließen und verschwenderisch mit mechelner Kanten geziert waren, umschloß die üppigen Formen der Festeskönigin, deren Haupt mit einem turbanähnlichen Kranze von weißen und rothen Rosen geschmückt war.

Dieser Dame zur Seite lehnte ein jüngeres Mädchen im Sopha, die nach Art der Orientalinnen die Füße auf die Polster heraufgezogen und untergeschlagen hatte. Diese Schöne war zierlich, schmal in den Schultern, besaß wunderbar feine Hände und ein blasses Antlitz, dessen Züge etwas Adlerartiges und Ungebändigtes zeigten. Das Blitzen ihrer sammtschwarzen Augen hatte etwas Entzückendes und doch Unheimliches; eine tiefe Welt der Leidenschaft öffnete sich bei dem Aufschlagen ihres Blicks und ließ das, was die Dichter über die Macht schöner Augen sangen, als eine bezaubernde Wahrheit erscheinen. Dieses schöne Mädchen, über deren schmale Lippen nur selten blitzgeschwind ein sonniges Lächeln hinflog, trug schwere Ohrgehänge und Armringe mit blendendem Juwelenschmuck. Sie war in eine Art Mantel von Seide gehüllt, der statt der Aermel blos Schlitze zeigte und durch seine breiten braunen und weißen Streifen das Fremdartige der Erscheinung noch verstärkte. Im Haar dieser Schönen brannten Mandelblüthen neben Diamantentropfen.

Um die Zahl der Charitinnen voll zu machen, befand sich auf der andern Seite des Sophas eine volle, üppige, lachende Schönheit mit blondem Haar und hellen, blauen Augen. Diese weiß gekleidete Dame, welche als einzigen Schmuck ein Perlenhalsband von unermeßlichem Werthe trug, und einen kleinen Kranz von Lilien auf dem Scheitel hatte, war unfehlbar deutschen oder niederländischen Stammes.

Der Herzog kannte nur die rosengeschmückte Königin und zwei der anwesenden Cavaliere.

Der eine derselben war Tizian, der Maler. Er saß auf einem großen, gepolsterten Sessel ohne Lehne und schien vor Glück und heiterer Laune zu sprühen. Dieser in ein schwarzseidenes Wamms und einen gleichfarbigen Sammtüberwurf gekleidete, mit Rosen bekränzte Künstler war etwa

vierunddreißig Jahr alt — ein genialer, bärtiger Kopf voll Feuer und Kraft. Er blies von Zeit zu Zeit auf einer etwa zwei Spanne langen Flöte, die unten eine schalmeiartige Oeffnung hatte.

Sein Nachbar sah ernst, fast schwermüthig unter dem dichten Lorbeerkranze hervor, der seine königliche Stirn schmückte. Dieser, mit wundervoller Fertigkeit eine Laute handhabende Cavalier, dessen schwarzes, flammendes Auge eine merkwürdige Beweglichkeit besaß, war der Busenfreund des großen Malers, Ariosto, der Dichter, dessen Ruhm Italien erfüllte.

Ein nervig gebauter, älterer Mann mit vollen, stark bezeichneten Gesichtszügen ward von Tradenigo dem lauschenden Herzog Alfonso als der Bildhauer Jacopo Sansovino bezeichnet. Neben ihm saß der schlanke, fein lächelnde Wirth, der Ritter Pietro Aretino, dessen Aufmerksamkeit sich fast ausschließlich auf den am Ehrenplatze der Tafel sitzenden Herrn richtete.

Dies war ein noch junger Mann mit kurzem Haar und Bart, mit ernsten, fast stolzen Gesichtszügen und einem festen, fast starren, durchdringenden Blicke. Er trug ein dunkles Tuchkleid nach spanischem Schnitte, hatte um den Hals eine goldene Kette mit einem Medaillon und an der rechten Hand einen strahlenden Brillantring. Er war der Einzige in der Gesellschaft, dessen unbedecktes Haupt nicht bekränzt war.

An der andern Seite dieses ernsten Herrn, saß eine fremdartige Figur mit einer glänzend schwarzen Lammfellmütze auf dem geschorenen Kopfe und einem weit bis auf die Brust herabreichenden prachtvollen, blauschwarzen Barte.

Reich gekleidete Diener und Dienerinnen, die letzteren mit nymphenmäßig aufgeschürzten Oberkleidern, kamen und gingen und brachten Früchte und erfrischendes Getränk.

Ein ungeheurer kupferner Kronleuchter, wie solche in Antwerpen vortrefflich gefertigt wurden, breitete über dem Tische seine kunstvoll verschlungenen Arme aus und rings im Saale brannten farbige Papierlaternen, die ein seltsames Licht auf die kostbaren Wandgemälde warfen, welche den Triumph des Bacchus und der Venus darstellten.

Ariosto erhob sich, griff in die Saiten seiner Laute und schickte sich an, zu singen.

— Mynheer, sagte der am Ende des Tisches sitzende Herr, wenns beliebt, so hast Du, ungeachtet Du ein so großer Dichter bist, heute Nacht noch nichts „geimprovizeerd."

Ariosto verbeugte sich so tief, als dies seine Laute und der Tisch zuließen und fragte:

— Ueber welches Thema befiehlt mein hoher Herr ein Gedicht?

— Blex! erwiederte der Angeredete mit funkelndem Auge, indeß er sich gegen die mit Rosen bekränzte Dame verneigte: Angelica, sorella dell Argalia, bellissima a maraviglia, si fa portare per arte magica in Levante!

Lauter Beifall ertönte.

— Zuvor aber laßt uns auf gut brabantisch die Verse mit einem Tropfen Wein einführen, sagte der Vorsitzende, indeß er den Becher erhob, in welchen die Damen Rosenblätter warfen. Es leben die Damen, die Dichter und Künstler, alle ehrlichen Cavaliere und wenn Bürger und Bauer ihren Theil an meinem Trinkspruch genommen haben werden, dann sollen die ehrlichen Fürsten und Lehnsherren auch nach Ehren und Würden bedacht sein. So hätten wir Niemand vergessen!

— Ihr habt vergessen, die Verrathenen zu nennen, auf deren Wohl Alfonso d'Este trinken wird! sagte der Herzog hervortretend mit starker Stimme, indeß er die eine Hand an sein Schwert legte und mit der andern seine Maske herabriß.

Der Namenlose eilte herbei und stellte sich zwischen die überrascht aufspringenden Gäste und den Herzog, den er durch seine bittende Geberde von einem raschen, blutigen Handeln abhalten zu

wollen schien. Ernst und gemessen traten Ordelaffi Tradenigo und Andrea Donato in den Saal, ohne ihre Larven zu berühren — ein eigenthümlicher Contrast zu der glänzenden Gesellschaft.

Tiziano hatte sich, sobald er den Herzog erkannte, rasch erhoben und stürzte, das blinkende Schwert in der Hand, nach dem Platze, wo sich die halbohnmächtige Rosenkönigin befand, hinter welcher er — Flammen im Blick und zornige Entschlossenheit in seinen Zügen — sich schützend aufstellte.

— Ha! rief der Maler, jetzt glaube ich das Gemüth Dessen zu erkennen, der sich bisher mit falschem Flitter als Ferraras edelster Sohn herauszuputzen strebte. Zurück, Herzog Alfonso! Schämt Ihr Euch nicht, in Gesellschaft von Häschern in das Haus eines Cavaliers einzubrechen, so dürft Ihr Euch nicht verwundern, wenn Ihr, gleich den Burschen dort, behandelt werdet.

— Vecelli, bezähme Dich! rief Tradenigo warnend. Du möchtest, guten Edelleuten gegenüber, Deine Schmähungen bereuen!

— Ordelaffi, rief Pietro Aretino, dem vornehmen Diener der Signoria die Hand entgegenstreckend. Ich hoffe, daß Ihr nicht im Sinne habt, hier die Rolle der Ungeheuer des Zauberers zu spielen, den Ihr begleitet. In jedem Falle rechnet darauf, daß wir die von Euch bedrohte Schöne wacker vertheidigen werden.

Die Rosenkönigin hatte sich von ihrer Bestürzung wieder erholt und näherte sich mit fester Haltung dem Herzoge von Ferrara.

— Ich bedarf nicht der Schwerter, sagte sie mit Hoheit. Es wohnt in der Brust von Alfonso d'Este ein Edelmuth, der mich gegen den Dämon der Leidenschaft, von welchem er sich auf kurze Zeit überwältigen ließ, schützen wird. Herzog, könnt Ihr Laura Cenci eines Wortes, eines Blickes zeihen, aus denen Ihr hättet abnehmen können, daß sie Eure Liebe begünstige, daß Euch nur die geringste Hoffnung eröffnet wäre, sie einst die Eurige zu nennen?

Alfonso breitete die Arme aus!

— O, Bellissima! rief er, sich auf ein Knie niederlassend, das ist's ja eben, was mich zur Verzweiflung treibt. Ein tröstendes Wort, ein liebender, mitleidiger Blick würde mir Kraft gegeben haben, Euren Verlust nicht demjenigen meiner ganzen irdischen Seligkeit gleich zu achten . . .

— Steht auf, mein Fürst! sagte Laura Cenci. Frevelt nicht durch solche Worte, die Euch der Feind der Wahrheit finden ließ. Opfert keinen Götzen, sondern kehrt reuig zu der wahren Göttin Eures Herzens zurück. Könnt Ihr nicht an Eurem Schmerze um den Verlust einer Dame, deren Empfindungen Euch niemals angehörten, den tiefen Jammer ermessen, welcher im Busen Derjenigen wüthet, die vor Gott und Menschen das heiligste Recht auf Eure Liebe besitzt? Wer ist Laura Cenci, daß Laura Eustochio, Eure Geliebte und Verlobte, ihr weichen sollte? Küßt ihren Handschuh, den Ihr am Hute tragt und reicht mir als Freund, nicht als Verfolger die Hand . . . Wo nicht, Herzog, so wisset, daß man es Euch zeigen wird, einer freigeborenen Tochter Venedigs nachzujagen, als wäre sie ein Reh des Waldes.

— Sprich nur von Dir, göttliche Laura, sagte Alfonso d'Este, und laß die Todten begraben sein. Dein Auge kündet ein anderes, ein schöneres Lied von Glückseligkeit, als das von Laura Eustochio . . .

— Ha, Lügner! rief der Namenlose, die Maske abreißend und das reizende, aber blasse Gesicht eines jungen Frauenzimmers zeigend. Hier stehe ich in Kleidern, die der Sittsamkeit meines Geschlechtes Hohn sprechen; ich habe mich meines Rufes begeben, um Dir zu folgen, nicht um Dich zu mir zurückzuzwingen, sondern um Dich von dem Verbrechen abzuhalten, das zu begehen Du die Absicht hast.

Ueberrascht trat der Herzog zurück.

— Du hier? fragte er mit flammendem Blicke, während seine Rechte unwillkürlich das Gefäß seines Degens suchte.

Der ernste, bärtige Mann in der Lammfellmütze, welcher sich in der unmittelbaren Nähe des Fürsten befand, stand auf und erfaßte das Handgelenk desselben.

— Wer bist Du? murmelte Alfonso, der, gegenüber der Umstandslosigkeit, womit der Fremde ihn behandelte, zu erstarren schien.

— Ich bin ein Mann, der Dir die Schmach erspart, Dein Schwert gegen eine Dame zu ziehen, erwiederte der Orientale. Liegt Dir an meinem Namen, so wisse, daß es ein Fürst ist, gleich Dir, welcher Deine Hand berührte. Ich bin Achmed Geraj, der Herr des Chersones, ein Sohn vom Stamme Batu-Khan's.

Alfonso maß ihn mit einem stolzen, wilden Blicke.

— Ein Ungläubiger, ein Tatar ist der würdige Genosse christlicher Verrätherei! erwiederte er.

— Hindere ihn nicht, edelmüthiger Fremder, rief Laura Eustochio, seine verblendete Wuth an mir auszulassen. Möge Alfonso von Ferrara, der es wagt, von Verräthern zu sprechen, das Werk des Verraths mit der Schneide seines Schwertes an mir vollenden. Der Tod, welchen er mir jetzt noch zu geben vermag, nachdem er mein Herz gebrochen, ist der am wenigsten schmerzliche. Weh mir, Alfonso! Du hast Dich nicht allein von mir verirrt, sondern Du hast mich für immer verlassen . . . Ich will sterben, aber bevor mein letzter Seufzer entflieht, vernichte ich Deinen Plan, Ungetreuer! Ihr Cavaliere der Signoria, ich befehle Euch, jene Dame, Laura Cenci, zu verhaften.

Ordelaffi Tradenigo wechselte heimlich einige Worte mit Andrea Donato. Der Letztere zog eine silberne Pfeife hervor, und ein schrillender Pfiff ertönte. Einige Secunden später hörte man hallende, eilige Tritte auf dem Marmorboden des Corridors und mit den blinkenden, zweischneidigen Degen in den Händen, traten schweigend etwa zehn schwarzgekleidete Männer in Masken in den Saal.

— Wer befiehlt hier, fragte der Anführer vortretend.

— Ich! erwiederte Andrea Donato mit leidenschaftlicher Stimme. Führt jene Dame fort ...

Er zeigte auf Laura Cenci.

— Das geschieht nicht, so lange ihr Entführer athmet! sprach der Herzog, nachdem er sich von seiner Ueberraschung erholt hatte.

Er stürzte auf Tizian los, der sofort seinen Degen mit ihm kreuzte.

— He! Ihr Herren! Halt! rief da der Herr am Ehrenplatze der Tafel, welcher bisher die unerschütterlichste Ruhe bewahrt hatte. Wenn hier gefochten werden soll, so soll wenigstens die Partei gleich stehen. Zurück, Mynheer Herzog! Der Maler trägt ein Wamms, das viel weniger fest, als dasjenige ist, welches unter Eurem Oberkleide hervor schimmert.

Der ernste Herr zog einen ungewöhnlich langen Stoßdegen, dessen Spitze er auf die Brust des Herzogs richtete.

— Soll auch dieser Cavalier verhaftet werden? fragte der Capitano der Häscher, mit der Klinge seiner Waffe auf den Mann in spanischer Tracht deutend.

— Verhaftet ihn! befahl Donato. Und bemächtigt Euch zugleich des Tiziano Vecellio. Fort mit den drei Gefangenen!

— Ich soll Euch rathen, daß Ihr kein Ding beginnt, das Ihr nimmermehr zu einem guten Ende hinaus führen könnt, sagte der Herr mit dem Stoßdegen, und richtete sich stolz empor. Ich bin nicht des Willens, mich gegen das Gesetz und die Ordnung der Republik Venedigs aufzulehnen.

Aber bevor ich mich füge, muß ich klärlich sehen, daß kein Irrthum vorgeht, der bei den hier üblichen Maskeraden nur zu leicht möglich ist. Ich bin sehr wohl davon unterrichtet, daß die Männer, welche von der Republik zeitweilig mit unumschränkter Vollmacht betraut werden, ihre Befehle in der Tasche tragen. Hat nun Einer von Euch einen solchen Befehl bei sich, der auf die Verhaftung meiner Person lautet: so zeige er mir denselben vor.

— Nennt Euren Namen, befahl Andrea Donato barsch.

— Ich will ihn Euch ins Ohr sagen.

— Ich habe mit Niemand Heimlichkeiten zu verhandeln! antwortete der Vertraute der Signoria zurücktretend.

— Wie ihr wollt, Mynheer! Mein Name ist schon mehr als ein Mal öffentlich genannt worden. Auch die Signoria wird ihn schon gehört haben . . . Ich bin Kaiser Karl der Fünfte.

Die Wirkung dieser Worte war eine fast blitzähnliche.

Tradenigo und Donato verbeugten sich unwillkürlich und nahmen ihre Barets und Masken ab. Alfonso von Ferrara stand da wie gelähmt.

— Thut Eure Pflicht, meine Herren! sagte der Kaiser, indem ein Lächeln über seine festen Züge flog. Aber sagt Eurer Signoria, daß es nicht wohl gethan ist, einen harmlosen Reisenden in der Ausführung der Absicht zu stören, sich von dem besten Maler nicht allein der Republik, sondern von ganz Italien, abconterfeien zu lassen.

Alfonso entblößte sein Haupt und trat dem Kaiser näher.

— Guten Abend, Herr Vetter! sagte Karl lächelnd. Ihr scheint nicht eben besorgt zu sein, Eure Tractate treu und ohne Gefährde zu halten.

Der Kaiser deutete auf die in heftigster Bewegung dastehende Laura Custochio.

— Euer Vorwurf ist nur zur Hälfte gerecht, Majestät! erwiederte der Herzog fast beschämt. Es handelt sich zu allernächst darum, diesem Maler, dem ich mein ganzes Vertrauen schenkte, das Opfer seiner Verführungskünste zu entreißen.

— Ich glaube, Tizian behauptet ganz in Eurem Falle zu sein, Liebden!

— Die Signoria, welche ihn verhaften läßt, entgegnete Alfonso, ohne daß ich meine Hand im Spiele habe, scheint besser unterrichtet, als Eure Majestät!

— Meine Verhaftung, Herr Herzog, sagte Tizian mit Nachdruck, habe ich sicherlich dem Einflusse des Cavaliers dort zu verdanken. Andrea Donato ist eben so wohl, als Ihr, mein Nebenbuhler um die Liebe Laura Cenci's.

— Ich gebe Euch die Versicherung, bemerkte Andrea Donato kalt, daß ein solches Ding, wie Liebe zu Eurer auserwählten Dame, in meiner Brust nicht existirt.

— Dann ist es die Rache, Donato!

— Möge die Signoria sprechen! erwiederte Donato. Ich fordere Euch auf, Tizian, eine Maske vor das Gesicht zu nehmen und den Dienern des Raths Gehorsam zu leisten. Der Morgen bricht an.

— Ganz recht, und die Eulen und Fledermäuse gehen zu Bett! höhnte Tizian. Ich nehme den Kaiser zum Zeugen, daß ich wider alles Recht und unschuldig dem Löwen in den Rachen geworfen werde.

— Habe guten Muth, Maler! Es wird sich ein Habakuk für den Daniel in der Löwengrube finden! scherzte Karl.

Tizian maskirte sich und ward abgeführt. Ein anderer Theil der bewaffneten Häscher begleitete Laura Cenci, nachdem sich die Dame in eine Kapuze mit dichtem Schleier gehüllt hatte.

— Ich lege den hier Anwesenden über Das, was geschehen ist, Schweigen auf! rief Andrea Donato.

— Mynheer, ich werde gewiß nicht verrathen, daß Kaiser Karl heute Nacht hier war und Eure Bekanntschaft machte! sagte der Monarch mit kaltem Spotte.

Nach einigen Minuten hörte man die Ruderschläge zweier Gondeln, die in verschiedener Richtung in die Lagunen hinaus eilten.

— Was meint Ihr, Herzog? fragte Karl V. Solltet Ihr nicht verpflichtet sein, an dieser ebenso reizenden als unglücklichen Dame Ritterdienst zu verrichten?

Alfonso schwieg.

— Die Schleifen, welche Signora Laura Eustochio trägt, zeigen Blau und Silber, fuhr der Kaiser fort. Und wahrlich, habt Ihr nicht einen blausilbernen Handschuh an Eurem Hute? Ich wünsche nicht, Mynheer, von einem meiner Vettern Uebles zu denken. Man kann einer Dame ungetreu werden, ohne sich einer Ehrlosigkeit schuldig zu machen; aber wenn man Schild und Farbe im Banner zeigt, wie Ihr, so sehe ich nicht ein, wie man sich der Pflicht entziehen kann, für dieselben aufzukommen.

Der Herzog führte verwirrt die Hand nach seinem Baret, als habe er die Absicht, den Handschuh der Laura Eustochio von demselben herabzureißen und zur Erde zu schleudern. Er besann sich aber schnell, und bot seiner in Thränen zerfließenden Geliebten den Arm.

— Erlaubt, daß ich Euch nach Eurem Palaste in Ferrara geleite, Signora, sagte Alfonso kalt. Hier seid Ihr gewiß am allerwenigsten an Eurem Platze.

Er wandte sich nach dem Kaiser und verbeugte sich tief, während dieser ihm mit offener Miene die Hand reichte.

— Ich hoffe Euch bald zu besuchen, Vetter, sagte Karl, und möge dann die ältere Liebe ihr Recht in unangefochtenen Besitz genommen haben.

Ordelaffi verließ den Saal mit dem abgehenden Paare.

— Nun, Schwester Maria, sagte der Kaiser zu der hellblonden Dame, die mit ernster Ruhe diese drohenden Auftritte beobachtet hatte. Wie gefällt Dir Derjenige, den man Dir als ein Muster von Liebenswürdigkeit geschildert hatte?

— Eure Majestät, ich hoffe, daß Ihr nicht im Sinne habt, mich als die dritte und letzte der von dem Herzoge von Ferrara angebeteten Damen aufzustellen, entgegnete die Prinzessin mit Würde.

— Het praatjen is fry! Das Reden ist frei! meinte Karl, mit sichtlichem Vergnügen die zarten Hände reibend. Ein Freiersmann weniger erleichtert die Wahl und vermindert die Qual! Nicht wahr, Maria?

Die Prinzessin, welche, trotz ihres Widerstrebens, von dem Kaiser dem Könige von Ungarn bestimmt worden war, schwieg.

Die Gesellschaft trennte sich, um zur Ruhe zu gehen.

Der Kaiser aber rief den Ritter Aretino zu sich.

— Herr Wirth! sagte er. Wo ist das Bild der Laura Cenci geblieben? Ich glaube, es würde für den armen Maler von Nutzen sein, wenn Ihr mir dasselbe einhändigtet.

Pietro öffnete einen Schrank in der Wand und brachte ein auf einen Blendrahmen gespanntes Gemälde hervor. Es war ein Bildniß Laura Cenci's, die einen Pelzüberwurf um sich zog, um den üppig hervorquellenden Busen zu verhüllen.

Der Kaiser ließ das Bild von dem Rahmen ablösen, rollte dasselbe eigenhändig auf und gab es einem Diener.

— Verwahre es wohl, Jan, sagte er in holländischer Sprache. Dir ward noch kein größerer Schatz in die Hände gegeben.

Die Gondel Aretino's mußte an die Landungstreppe der Villa fahren und der Kaiser, nur von seinem niederländischen Diener geleitet, stieg ein und ließ sich nach der Stadt rudern, über welcher so eben in aller Pracht die Sonne aufging.

Die Gondel des Kaisers legte an der großen Landungstreppe der Dogana an. Er stieg, von seinem Diener gefolgt, die Stufen bis zum großen Portal des Palastes hinauf. Hier standen, kostbar gekleidet und mit schweren Waffen versehen, die norddeutschen Söldner als Wache. Ungehindert ließen diese Hünen den Kaiser bis in die Vorhalle eindringen, wo Peloponnesier in türkischer Kleidung den Dienst versahen. Hier war nirgend eine Thür verschlossen. Das Haupt der Republik war zu jeder Stunde der Nacht sowohl wie des Tages zum Dienst, auch für den Niedrigsten, bereit, der seine Macht anzurufen kam. Erst in den inneren Gemächern umringte den Kaiser eine Wache von vier schweigenden Negern mit entblößten Säbeln. Er ward in das Vorzimmer des Dogen geführt, wo Andrea Donato, tief in Gedanken verloren, unbeweglich in einem großen Polsterstuhle saß.

Der Nobile sprang auf und begrüßte den Kaiser.

— Führt mich zu Eurem Herrn, Signor!

— Majestät! Eure Forderung erfüllt mich mit Schmerz, erwiederte der Cavalier. Seine Hoheit präsidirt in diesem Augenblicke dem kleinen Rathe, welcher über die Entführung der Signora Cenci zu Gericht sitzt.

— Da komme ich eben zu rechter Zeit, meinte der Kaiser. Meldet mich an bei den wohlmögenden Herren.

— Allergnädigster Kaiser! ich wage nicht, Euch zu gehorchen.

— Nun, dann zeigt mir nur die Thür des Gemachs, wo die Herren versammelt sind, so will ich das Uebrige gern auf mich nehmen.

— Muley, sagte Donato zu einem der Aethiopier, zeige das Rathszimmer.

Der Neger ging voran und deutete mit der Spitze seines Säbels auf einen dunkelrothen Sammtvorhang, der reich mit Gold gestickt war. Karl V. ergriff einen Zipfel desselben und murmelte:

— Wenns nicht in Augsburg wäre, so sollte ich wahrlich nicht wissen, wo man ähnliches theures Zeug finden wollte. Wenn die Leute hier eine Rathmannswürde so theuer verwerthen, so möchte ich wohl hören, wie viel Geld sie aus des Kaisers Macht und Majestät herauszuschlagen sich getrauten.

Ein verachtendes Lächeln spielte um die Mundwinkel des Herrschers, der den Vorhang zurück schlug und rasch die Thür öffnete.

Er trat in ein etwa zehn Schritte ins Gevierte haltendes Gemach, dessen Fenster gegen das hier und dort hereinlugende Tageslicht dicht verhangen waren. Ein schwerer vergoldeter Kronleuchter hing von der Decke bis tief auf einen rothverhangenen Tisch herab, an welchem vier Männer in ein leises Gespräch vertieft saßen. Alle Vier waren alt und trugen ehrfurchtgebietende graue Bärte. Keiner gab ein Zeichen der Verwunderung oder des Erstaunens, als der Kaiser eintrat. Sie wechselten nur bedeutsame Blicke und blieben unbeweglich sitzen.

— Guten Morgen, Ihr Herren! sagte der Kaiser. Allem Anscheine nach, habt Ihr eine „lange Nacht" gemacht, und ich will Euch daher nicht in der Beendigung Eurer wichtigen Geschäfte

stören. Ich komme zunächst, um meinen Vetter und Freund, den Dogen, zu begrüßen. Ihr müßt es sein, Loredano!

Er wandte sich an den Vorsitzenden, welcher, anstatt zu antworten, blos den Kopf neigte.

— Urtheilt von meiner Betrübniß, sagte der Doge, das große schwarze Auge matt auf den Kaiser richtend, daß ich Euch im Namen der Republik nicht mit den gebührenden Ehren empfangen konnte. Aber Ihr wißt es sehr wohl, daß ich nicht verfahren kann, bevor meine Pflicht gebietet, und die mußtet Ihr mir dadurch auferlegen, daß Ihr Euch als Denjenigen ankündigtet, welcher Ihr von Gottes Gnaden und zur Freude der Welt seid.

— Ich bin ein Kriegsmann, antwortete Karl V. ungeduldig, und kein Freund von nichtssagenden Weitläufigkeiten. Ich bedaure Euch, Ihr guten alten Männer, denn die Beobachtung Eurer Ceremoniengesetze scheint wahrhaft schwer auf Euch zu lasten. Uebrigens kennt Ihr mich, wie ich bemerke, und damit bin ich vollständig zufrieden.

— Uns genügt das nicht! sagte der Doge mit schmerzlichem Tone. In welcher Lage befinden wir uns, Euch gegenüber . . .

— Die Situation ist für Euch nicht so besonders unvortheilhaft. Ihr sitzt und ich stehe hier! meinte Karl V. nicht ohne Schärfe.

— Nennt Euch! Wir bitten, nennt Euren Namen und Eure Würde, ächzte der Doge. Ihr seht ja, daß wir nicht im Stande sind, irgend etwas zu thun, bis diese wichtige Vorfrage erledigt ist . . .

— Ich hätte nicht geglaubt, rief der Kaiser, indeß ein bei ihm äußerst seltenes Lächeln seine Züge überflog, daß sich der Flügellöwe von San Marco so ungemein schwerfällig bewege. Blex! Wofür hat er vier Beine und zwei Flügel außerdem! Aber mag es geschehen, daß ich dies Mal bei meiner eigenen Person Heroldsdienste versehe: ich bin Karl V., Kaiser des heiligen römischen Reichs, König von Spanien . . . Italien, die Niederlande, Lothringen und so weiter werdet Ihr mir wohl erlassen.

Die alten Herren hatten sich eilfertig erhoben und standen jetzt in einer Reihe, den Dogen am rechten Flügel vor dem Tische, die Häupter gesenkt. Der Doge erbat sich die Gnade, den Kaiser umarmen zu dürfen und die Rathsherren küßten ihm die Hand, worauf dem hohen Gaste der Sitz zur Rechten des Dogen angewiesen wurde.

— Vor allen Dingen, sagte der Kaiser, bitte ich Euch, von Staatsgeschäften heute Morgen nicht zu reden! Eure Schiffe machen sich unnütz in den sicilischen Häfen, und es wäre nicht übel, wenn Ihr Eure Officiere warntet, nicht zu vergessen, daß sie es allein mit dem Spanier nicht zu thun haben, sondern daß ich meinen Niederländern einen Wink geben kann, sich im Mittelmeere gründlich umzusehen! Well, ich soll Euch lehren müssen, daß meine Orlogschiffe eine bessere Seeordnung aufrecht zu erhalten wissen, als Eure Galeeren . . . Habt Ihr nicht fortwährend geheime Freundschaftstractate mit den ungläubigen Hunden, den Tunesen und den Piraten von Algier? Jagen Eure Galeeren nicht jedes nichtvenezianische Handelsschiff diesen Wölfen in den Rachen, damit die Flagge Venedigs allein wehe auf dem Mittelmeere? Ich werde Eure Kriegsschiffe, die sich also vergehen, nach Algeziras bringen lassen müssen, um die Mannschaft verhören und bestrafen zu können.

— Unsere Officiere haben einen Widerwillen sich fangen zu lassen, Majestät! bemerkte der Doge trocken. Es ist ein Kunststück, ihrer habhaft zu werden.

— Meint Ihr, Vetter? fragte Karl mit funkelndem Auge. Ich meine, wenn ich hierher käme und wartete, bis sie zu Hause kämen, würden sie mir schwerlich entgehen. Das Wasser Eurer

furchtbaren Lagunen, fuhr der Kaiser lächelnd fort, läuft meinen wallonischen Reitern sicherlich nicht in die Stiefeln hinein.

— Gnädigster Kaiser! Die beste Probe der Maccaroni ist die, daß man sie ißt! erwiederte der Doge mit feinem Lächeln. Haben unsere Officiere aber sich einer Unbesonnenheit schuldig gemacht, so sollen sie deshalb angeklagt werden. Ich bitte um Verzeihung, daß ich, gegen den ausdrücklichen Wunsch Eurer Majestät, auf Staatsgeschäfte hindeute.

— Gut! Was meine Privatgeschäfte betrifft, fuhr der Kaiser fort, so sind sie leicht bezeichnet. Ich bin auf das Territorium der Republik gekommen, um mich malen zu lassen . . .

Die Venezianer senkten die Häupter.

— Jetzt fällt es Euch ein, mir den Maler wegzufangen und einsperren zu lassen. Ist es erlaubt, daß ich mich erkundige, wann Ihr denselben wieder freilassen werdet?

— Hoher Herr! die Verhandlungen über das Verbrechen des Malers haben eben nur erst begonnen.

— Ein Verbrechen! Das ist mir ganz neu. Ihr meint doch nicht etwa einen andern Maler als den Tizian?

— Da Ihr den Namen selbst nennt, gnädigster Herr, so erkläre ich, daß es sich um Tizian handelt. Er ist der Würdigste, um einen Helden und Herrn, gleich dem Kaiser Karl, zu malen.

— Ich danke Euch — im Namen Tizian's! sagte der Kaiser lebhafter werdend. Ich will gewiß nicht versuchen, den Gang Eurer Justizpflege zu unterbrechen. Aber wahrlich, wenn ich mir die unzweifelhafte Langsamkeit desselben vorstelle, so kann ich nicht umhin, Euren ersten Maler aufrichtig zu bemitleiden. Was werdet Ihr mit ihm anfangen? Gewiß habt Ihr nicht im Sinne, ihm im Ernste zu Leibe zu rücken . . .

— Es sind schon hochgestelltere Männer, wegen geringerer Verbrechen, als sie Tizian zur Last gelegt werden, mit ewiger Verbannung und mit dem Tode bestraft worden! bemerkte der Doge ernst.

— Vetter! rief der Kaiser sich erhebend. Ich glaube Tizian's sogenanntes Verbrechen ziemlich genau zu kennen. Darf ein Venezianer sich nicht verlieben, ohne Euch Rechenschaft geben zu müssen?

— Ihr fragt im Scherz, hoher Herr! Wer wollte sich anmaßen, die Empfindungen und Gedanken der Menschen einer Untersuchung zu unterwerfen? Das steht allein bei Gott! Aber wenn sich diese Gedanken und Empfindungen irgendwie äußern, so sind wir dafür der Republik verantwortlich. Wenn Jemand einer edlen Venezianerin den Hof machen und ihr seine Aufmerksamkeit bezeugen will, so muß zu allererst sie selbst damit einverstanden sein. Die Dame kann aber ihre Zustimmung nicht ohne den Willen ihrer Aeltern oder Verwandten geben, und diese können nichts, was auf die künftige Verheirathung einer venezianischen Edeldame sich bezieht, ohne besondere Erlaubniß des Raths beschließen. Die Gesammtheit der Adelsgeschlechter wacht über die Schritte jedes einzelnen Mitgliedes derselben, zum Wohle des Ganzen . . . Hat nun etwa Tizian die Zustimmung unseres Gesandten am Hofe des Herzogs von Ferrara, des Signor Tebaldo Cenci, der Tochter desselben den Hof zu machen? Und nicht allein Das ist geschehen, sondern Tizian hat Laura Cenci entführt und ewigen Schimpf auf das edle Geschlecht gehäuft, welchem die Dame angehört.

— Well! antwortete Karl. Ich soll Euch sagen, daß ich auch von Ehre etwas verstehe. Tizian hat das Mädchen entführt, um sie vor einer Beschimpfung zu bewahren . . . Ihr Vater hatte ihr die Ehre zugedacht, eine der Geliebten des Herzogs von Ferrara zu werden . . . Wie steht jetzt die Sache?

Der Doge schüttelte lächelnd das graue Haupt.

— Mächtiger Kaiser! sagte er. Zwei Ameisen fanden ein Tröpfchen Honig aus einem Neste wilder Bienen. Da sie sich über den Besitz des Tropfens nicht vereinigen konnten, tunkte die eine Ameise ihren Fuß hinein, hob den Honig auf und kam mit der andern zum Löwen. Der sandte ihnen die Wespe, um zu erforschen, um was es sich handle. Drauf kamen zwei Bären und stritten sich um das Nest der Bienen. Die Wespe flog eilig zum Löwen und sagte: Sende mich abermals, damit ich für Dich das Recht spreche. Nein, erwiederte der Löwe, diesmal sehe ich selbst die Sache, um welche es sich handelt und auch die Parteien. Er streckte seine Tatze aus und schlug den einen Bären todt.

— Wahr! wahr! brummte Karl für sich.

— Der Schiedsrichter der ganzen christlichen Welt paßt schlecht zu einem venezianischen Advocaten; fuhr der Doge ernst fort. Dem Herrscher über Millionen fehlt eine Haupteigenschaft: er kann nicht lügen. Wird Tizian's Verbrechen zugegeben, so kann für uns, die wir keine Gesetze geben, sondern nur die gegebenen anzuwenden haben, das Urtheil keinen Augenblick zweifelhaft sein. Der Maler durfte kein Verbrechen begehen, um ein anderes, blos mögliches, zu verhüten. Eben bevor Eure Majestät hier eintrat, waren wir in Begriff, das Urtheil auszusprechen: ewige Verbannung oder Gefängniß auf so lange Zeit, daß die Entführung Laura Cenci's in Vergessenheit gekommen ist.

— Und wie lange meint Ihr, haben die Leute nothwendig, um die Geschichte zu vergessen?

— Ich weiß es nicht; aber ihr Gedächtniß ist sehr gut, Sire.

Eine Pause tiefen Schweigens trat ein.

— Verbannt den Maler. Er wird zu mir kommen und sich wahrscheinlich wenig um Euch grämen . . . meinte der Kaiser.

— Hoher Herr! Es giebt für den Venezianer kein Leben außer in Venedig. Wollten wir Tizian verbannen, so würde er gewiß den Schmerz und die Trauer Ovid's beneidenswerth finden.

Die Glocke vom Dome von San Marco schlug jetzt Zehn. Es war um fünf Uhr Morgens.

Der Doge erhob sich.

— Meine Pflicht ruft mich, sagte er, ehrerbietig sich bückend. Die Zehnmänner haben sich versammelt.

— Ihr werdet Tizian's Schicksal entscheiden?

— So ist's, Majestät.

— Führt mich in den Rath der Zehn ein, Vetter! sagte Karl kurz und heftig.

— Es ist der Kaiser, welcher eine Begünstigung verlangt, die vor ihm noch keinem Sterblichen gewährt wurde.

Die drei Gewaltigen, den Kaiser in die Mitte nehmend, gingen langsam und schweigend aus dem Gemache nach dem Saale des Raths der Zehnmänner. Auf den Wunsch des Kaisers nahm der Doge selbst das Bildniß Laura Cenci's in die Hand und ging voran, um den Kaiser anzumelden.

— Ein Saal öffnete sich, welcher gar keine Fenster zu haben schien. Eine Reihe von Kerzen brannte auf einer langen Tafel, an welcher zehn Männer in schwarzer Tracht, mit Masken vor den Gesichtern, saßen. Alle erhoben sich bei dem Eintritte des Herrschers.

Ohne ein Wort zu sagen, gab der Doge das Bildniß Laura Cenci's dem ihm zunächst stehenden Rathsherrn. Dasselbe ging von Hand zu Hand, und ward mit einem Flüstern und Murmeln der Bewunderung betrachtet.

— Ich soll den Herren eine Frage vorlegen! sagte Karl jetzt mit klingender Stimme. Würde sich, den Reizen gegenüber, welche dies Bildniß zeigt, einer der Anwesenden in seiner Jugendzeit vor einer Unbesonnenheit sicher gefühlt haben? — Die Hand aufs Herz . . . Gebt Antwort!

Die Zehnmänner schwiegen.

— Ihr habt Tizian's Urtheil gesprochen! sagte der Kaiser, und verließ den Saal.

Als Karl die Villa Pietro Aretino's erreichte, trat ihm Tizian mit trüber Miene entgegen.

— Wo ist Deine Dame? fragte der Kaiser sich mit Lebhaftigkeit umschauend.

— In der Stadt im Palaste Cenci, erwiederte Tizian.

— Hast Du sie gesprochen?

— Ja, Majestät.

— Mit welcher Miene sagst Du mir das, Maler? Sollte man nicht glauben, Du habest Deine Geliebte auf Nimmerwiedersehen verloren?

— Ich habe sie verloren, mein Kaiser, rief Tizian in leidenschaftlichem Schmerze. Sie ist die Braut Andrea Donato's. Man hat ihr die Wahl gestellt: entweder in ein Kloster zu gehen, oder mich durch ihre Verlobung mit dem hinterlistigen Donato einem fünfzehnjährigen Kerker zu entreißen. Sie hat sich für das Letztere entschieden.

— Ah, diese punischen Schufte! Das war Alles, was Karl erwiederte, der in seinem Herzen einen Augenblick vergessen hatte, Kaiser zu sein.

Von ihrer Nebenbuhlerin glücklich befreit, gelang es der Signora Laura Eustochio sehr bald, die Gunst Alfonso's von Ferrara wieder zu gewinnen, der kurz nachher, als Karl V. Italien verlassen hatte, Tizian abermals an seinen Hof berief.

Reitergefecht.

Von A. F. van der Meulen.

Van der Meulen ist einer jener Künstler, deren Werke die Geschichte Ludwig's XIV. verherrlichten. Diesem Umstande ist kein geringer Theil des Ruhms beizumessen, den solche Kunstwerke ihrer Zeit erhielten. Wir sehen sie heute ohne jenen falschen Schimmer, der von dem französischen Selbstherrscher auf sie zurückstrahlte. Anton Franz van der Meulen, der 1634 zu Brüssel geboren wurde und unter der Leitung von P. Snayers seine Studien machte, galt seinen Zeitgenossen mindestens dem Wouwerman ebenbürtig, wenn nicht für dessen Sieger. Heute fällt dies Urtheil ganz anders aus. Doch läßt sich eine frische Bewegung, ein gewisser französischer Esprit in van der Meulen's Landschafts- und Schlachtenbildern nicht verkennen. Für die Specialgeschichte sind seine Schlachtgemälde durch die außerordentliche Treue, womit in denselben die Localität wiedergegeben ist, von Wichtigkeit. Die brillante kräftige Färbung bildet einen Hauptvorzug seiner Gemälde. Er starb in hohen Ehren im Jahre 1690 zu Paris.



Ad. van d. Meulen W. French sc.

Reitergefecht Attack of Cavalry

Eine Bauernhochzeit.

Von David Teniers

Das Genie von David Teniers dem Jüngern ist durch und durch humoristisch. Eine weniger umfassende Bezeichnung würde für die Universalität dieses gefeierten Meisters nicht genügen, den wir in der Belvederegalerie ziemlich genau kennen lernen können.

Wir sehen in dem sechsten Saale der Niederländer zwischen dunkleren Bildern aller Art kleine Gemälde, die schon von weitem durch ihren hellen, frischen Gesammtton unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Treten wir näher an diese Gemälde hinan, so wird die Färbung wahrhaft leuchtend. Ein sonnenheller, mehr frischer und duftiger, als warmer Maitag stralt uns entgegen und dieses freundliche Licht, diese klare Luft umfängt lebendig bewegte Figuren, die so genau gezeichnet, gefärbt und beleuchtet sind, als wären sie in einem Concavspiegel aufgefangen. Auf einer Wiese tanzen und springen Bauern im Rundtanze; ein Dudelsackpfeifer bläst einem zärtlichen Paare ein „Ehrenstücklein"; das Frauenzimmer trägt ein Krönchen auf dem Kopfe und wir sind durch diesen bräutlichen Schmuck über die Würde des gutmüthig und aus Herzensgrunde grinsenden Bauern aufgeklärt, welcher der Dorfschönen die Hand reicht. Wir haben es mit einem Brautpaare und einer Hochzeit zu thun. Drüben auf einem andern dieser leuchtenden Gemälde sehen wir ähnliche Figuren. Die Scene ist jedoch verändert und der Rundtanz erscheint bewegter, ausgelassener. Dem Dorffeste folgt eine Kirmeß mit ihrem lebhaften bunten Drängen und Treiben.

Haben wir diese drei Bilder genau betrachtet, so werden wir sicher einen so bestimmten Eindruck von der Malweise Teniers des Jüngern empfangen haben, daß wir den Meister leicht in seinen anderen Gemälden wieder erkennen. In seinen Bauernhochzeiten, Kirmsen und sonstigen Dorffesten haben wir zwar nur eine der Hauptformen gesehen, in denen Teniers seinen Humor darzulegen liebt, aber die ihm eigenthümliche Art der Auffassung scheint vollständig in diesen Gemälden vertreten zu sein. Gehen wir indeß weiter. Hier ist das „Schützenfest zu Brüssel." Wo sind die Bauern geblieben? Gehört Teniers nicht zu jenen niederländischen Künstlern, welche in der Darstellung der Dörfner und der übrigen untersten Schichten der Gesellschaft nur deshalb excelliren, weil ihre Kunst auf diese niedere Sphäre beschränkt ist? Teniers zeigt uns auf dem Bilde der Armbrustschützen den reichen wechselnden Charakter des Lebens, wie solches die stolzen Städte Niederlands im siebzehnten Jahrhundert in sich schlossen. Wir sehen nicht allein den Anzug der Mitglieder der guten Gesellschaft jener Zeit, sondern können ohne Schwierigkeit einen guten Theil der damaligen Sitten derselben aus dem Gemälde herauslesen. Das geistig Bewußte erscheint in den wechselndsten Abstufungen und läßt uns in seiner Spitze auf den Gesichtern der Cavaliere und Damen sogar den Ton des geistigen Lebens erkennen.

Während wir noch über den bewundernswerthen Reichthum der Auffassung des Malers nachdenken, tritt Teniers uns mit einem innerhalb der engsten Grenzen liegenden Stoffe entgegen: ein junges Mädchen reinigt das Küchengeschirr. Zeigt er uns die Fleißige nur, um uns durch seine Kunst der Anordnung, durch seine Beleuchtung und die vollendetste Naturwahrheit in Erstaunen zu setzen? Wir glauben kaum. Alle diese Vorzüge des Bildes treten nicht dominirend hervor, sondern dienen der köstlichen, lachend heitern Stimmung des Gemäldes, die eine herzerquickende Empfindung bei uns hervorruft.

Ein größeres Gemälde, das wir seiner buntscheckigen Erscheinung wegen schon länger bemerkt haben, zeigt uns den Maler von einer solchen Seite, daß wir die ganze Beweglichkeit seines Geistes, seine wunderbare Schärfe der Auffassung und sein großartiges Nachahmungstalent ermessen können. Wir stehen vor dem Gemäldecabinet des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich. Eine vornehme Gesellschaft tritt in die sonnenhell beleuchteten Räume und nimmt die aufgestellten Bilder, fünfzig an der Zahl, in Augenschein. Betrachtet man diese im Gemälde befindlichen Gemälde genauer, so erkennt man Meisterwerke italienischer Maler in höchst exacten Copien. Man sehe sich diese liliputer Bilder dreist an, ohne zu befürchten, daß der Eindruck des Aengstlichen, Peinlichen die Oberhand gewinne. Sollte man es für möglich halten, daß hier die Tizian, Correggio, Raphael ihre Eigenthümlichkeiten bewahrt hätten? Und doch ist dies der Fall. Ein schlagender Beweis, wie genau Teniers diese Meister kannte und wie weit sein Genie für die Auffassung des Charakteristischen sich erstreckte.

Noch aber fehlt uns eine der Lieblingsformen des Malers, um seine Laune zu entwickeln. Wir meinen jene sonderbaren Heiligengeschichten, deren Held der heilige Antonius ist. Ein in eine Mönchskutte gehüllter Greis mit eisgrauem Haupte und langem Barte wird in seiner Zelle oder Höhle von dem Teufel attaquirt, der in der Regel in der Gestalt eines flamändischen Bauern mit einem Auge und einer Thierklaue erscheint. Abenteuerliche Gestalten, schreckliches Gewürm und Ungeziefer des Abgrundes, Meerkatzen, Fledermäuse, antediluvianische Ungeheuer bilden das Gefolge des höllischen Gastes. Dies Alles ist nichts weniger als schrecklich, erscheint vielmehr scurril, grotesk und besitzt in der Darstellung der Bemühungen des Teufels, den Heiligen zu überlisten, anzuführen, ein komisches Element. In der Malerei zeigen diese „Versuchungen" alle die blendenden Vorzüge Teniers.

Der vorwiegende Eindruck, welchen Teniers Gemälde hervorbringen, liegt in der sichern und feinen Auffassung und Darstellung des Charakteristischen seiner Figuren. Um dies Charakteristische wirksamer zu machen, steigert Teniers dasselbe in einer delicaten Weise so weit, als dies möglich ist, wenn die minder bezeichnenden Eigenschaften seiner Personen noch bestehen bleiben sollen. Durch die Schonung dieser minder significanten Züge bewahrt Teniers sich davor, auf das Gebiet der Caricatur hinüberzugehen. Er hat stärkeres charakteristisches Relief, als die Figuren im wirklichen Leben zeigen, giebt dies Charakteristische aber nie als die Hauptsache, sondern nur als eine Eigenschaft seiner übrigens durchaus wahren Personen. Wenn er seine Figuren auf seine feine Weise gekennzeichnet hat, so läßt er sie gewähren. Er marquirt sie nicht etwa deswegen, um mit ihnen etwas anzufangen, was blos in dem Uebertriebenen ihres Charakters seinen Grund haben könnte, mit anderen Worten, um sie despotisch benutzen zu können, sondern sobald er seine Figuren uns mit einem lächelnden kritischen Winke vorgestellt hat, läßt er sie ganz nach Belieben schalten und walten.

Diese harmlose, geistreiche Kritik, die Niemand Gewalt anthut, sondern blos bewirkt, daß Jeder im vorzüglichen Grade als solcher erscheint, der er ist — dieser wahre, lachende Humor ohne den geringsten Beisatz von Satire und Bitterkeit, ist das tiefinnerste Lebenselement aller Werke Teniers des Jüngern. Das ist der letzte Grund seiner Vortrefflichkeit, die Jeder mit Ergötzen empfindet, auch wenn er nicht im Stande ist, sich über die Ursache, weshalb ihn Teniers Bauern so erheiternd ansprechen, Rechenschaft zu geben.

Dieser Humor, den kein anderer Niederländer in nur annäherndem Grade wie Teniers besitzt, hat seine Gemälde zu Lieblingen der hochgebildetsten Geister gemacht und ihnen einen Erfolg gesichert, der mit ihren Gegenständen im Widerspruch zu stehen scheint — ein Widerspruch, der durch die außerordentliche Schönheit des Farbentons und der sonstigen äußerlichen Vorzüge von Teniers Gemälden nicht aufgehoben werden konnte.

Ohne Zweifel verstand sich Ludwig XIV. darauf, ob ein Bild gut gemalt sei oder nicht. Gewiß konnte er die herrliche Charakteristik Teniers nicht übersehen. Dennoch rief er, als man ihm Gemälde dieses Meisters zur Ansicht gab: „Qu'on enlève tous ces magots.“ Der König im Reiche der Unnatur, des Conventionellen, der Großmogul des Zopfthums, über dessen Orcus die Inschrift „Humor!“ dräut, scheint instinctartig das ihm feindliche Element in Teniers „Pavianen“ herausgewittert zu haben. Jetzt, in einer gesundern Zeit, prangen Teniers Gemälde unter den Hauptzierden der Galerie des Louvre in Paris.

Die geistvolle Königin Christina von Schweden verstand es besser, den Humor Teniers zu würdigen. Sie ließ seine Bilder ankaufen, wo sie solcher nur habhaft werden konnte und fand in der Betrachtung derselben stets neue Genüsse. Zum Danke sandte sie dem Meister eine schwere goldene Kette mit ihrem Bildnisse.

Außer der schwedischen Königin zählte Teniers viele hohe Gönner: den König von Spanien, den Bischof von Gand, Don Juan von Oesterreich, Louis von Bourbon-Condé und vor Allen den Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich, Statthalter der Niederlande. Der Letztere besaß den reichsten Schatz Teniers'scher Arbeiten unter seinen Zeitgenossen. Namentlich war das Cabinet dieses Fürsten reich an jenen Copien der Werke großer Meister, welche unter der Bezeichnung von Teniers „Pastiches“ berühmt geworden sind.

Die scharfe und spirituelle Auffassung des Charakteristischen, welche den Künstler den natürlichen Gegenständen gegenüber auszeichnete, bewährte er im vollsten Maße hinsichtlich der Werke der Kunst. Mit einer seltenen Virtuosität der Pinselführung ausgestattet, war es ihm ein Leichtes, die Eigenthümlichkeiten der Malweise der verschiedenen Meister dem Wesentlichen nach wiederzugeben. Er war der schmelzenden Harmonie und gefälligen Weichheit eines Correggio und der oft hart erscheinenden Kraft Albrecht Dürer's eben so mächtig, wie der pomphaften Farbenglut des Rubens, oder der phantastischen Lichteffecte Rembrandt's. Nur während der ersten Zeit seines Wirkens suchte Teniers die berühmten älteren Meister im vollen Ernste nachzuahmen, um sich der Geheimnisse ihrer Farbenführung zu bemächtigen. Wenn er später die Manieren anderer großen Maler nachahmte, so begnügte er sich, die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten derselben in der ihm eigenen Weise um etwas fühlbarer herauszuheben, wie solches bei den Originalen der Fall war. Teniers vermochte in wenigen Stunden ein Bild in Rubens Manier, in derjenigen von G. Coquez, Zorg ꝛc. zu liefern, das die betreffenden Meister dem Geiste und der, mehr angedeuteten als ausgeführten, Behandlung nach kaum verleugnet haben würden.

Schneller noch als diese schnell gemalten Bilder entstanden seine Après-diners, flüchtige, oft außerordentlich geistreiche Farbenskizzen, welche meist in die Hände solcher Kunstfreunde gelangten, denen Teniers aus Mangel an Zeit keine ausgeführten Gemälde zu liefern vermochte.

Der Erzherzog Leopold Wilhelm ward durch das eminente Talent Teniers, die Eigenthümlichkeiten der verschiedensten Meister wiederzugeben, veranlaßt, ihm die Copie der besten Stücke seiner gewählten Gemäldegalerie aufzutragen. Teniers begann seine Arbeit mit den Italienern und lieferte mit Beihülfe seiner Schüler eine Reihe von zweihundert sechsundvierzig Blättern, die von den besten der damaligen Kupferstecher gestochen wurden. Die meisten dieser Teniers'schen Copien besitzen unleugbare Vorzüge, große Genauigkeit des Contours, fließende Behandlung der Draperie und eine kenntnißvolle Berücksichtigung der Harmonie des Colorits in Bezug auf die Localtöne der Platten. Daneben aber erscheint Vieles nicht verstanden und zu einem blos Aeußerlichen herabgebracht, was uns bei den Originalen in das Reich des Idealen einführt.

David Teniers, der Jüngere genannt, um ihn von seinem Vater, David Teniers dem Aeltern zu unterscheiden, ward in Antwerpen 1610 geboren. Er war schon früh im Stande, in der Weise seines Vaters zu componiren und zu malen. Der ältere Teniers malte zwar in der hergebrachten Weise heilige, historische und mythologische Darstellungen, suchte sich aber für seine Neigung, das wirkliche Leben in launiger Weise anzuschauen, einen eigenen Weg. Er malte viele Bilder mit Bauern, Musicanten, Rauchern u. s. w., die sich von denjenigen des Sohnes nur durch die derb-komische Weise der Auffassung und durch eine schwerere Färbung unterscheiden.

Trotz des Beifalls, den diese Bilder fanden, kehrte der ältere Teniers, wie von Gewissensbissen gepeinigt, von seiner natürlichen Richtung immer wieder zu seinen biblischen und mythologischen Darstellungen zurück. Schon der alte Teniers hatte die Entdeckung gemacht, wie sich ein naturwüchsiger Humor am besten mit dem Ernste der heiligen Geschichten vereinigen lasse. Er malte den heiligen Antonius, von fratzenhaften Höllengestalten umgeben, welcher Stoff auch für den Sohn ein besonderer Lieblingsgegenstand wurde.

Teniers der Jüngere entrichtete zwar der biblischen Geschichte und Legende in mehreren anderen Bildern seinen Tribut, trat aber dann entschieden frei als Genremaler auf. Er ist der größte Meister dieses Fachs, den die Niederländer besitzen. Einen seiner glänzendsten Vorzüge haben wir bisher nur angedeutet — seine wundervolle Färbung. Sie ist in seinen besten Bildern wahrhaft leuchtend, merkwürdig klar und frisch, und dennoch, trotz aller Lebhaftigkeit, nicht warm. Man muß dies Colorit sehen, um einen vollkommenen Begriff davon zu erlangen; hat man sie aber einmal gesehen, so findet man sie auf der Stelle wieder heraus. Es liegt etwas ungemein Lebendiges, Bewegtes in Teniers Färbung; sie ist völlig harmonisch, erscheint aber selten breit genug, um an irgend einem Punkte des Bildes zur Ruhe zu kommen. In seinen Außerthürscenen ist die ganze Atmosphäre gleichsam mit Licht gesättigt.

Teniers starb als Galerieinspector des Erzherzogs Leopold Wilhelm, zu dessen erstem Kämmerer er ernannt worden war, zu Brüssel, wahrscheinlich im Jahre 1690.

Amor.

Von Anton van Dyck.

Man kann den Namen van Dyck's nicht nennen, ohne unwillkürlich an Rubens zu denken und umgekehrt. Die intim verflochtene Lebensgeschichte von Meister und Schüler ist es nicht allein, welche diese beiden Maler als unzertrennlich verbunden erscheinen läßt. Hier wirkt noch eine Vorstellung von dem Geistesverwandten, dem gleichartigen Genius, von einer und derselben Richtung in der Kunst, welche beiden Künstlern zugeschrieben zu werden pflegt.

Dennoch sind Rubens und van Dyck einander entgegengesetzte Naturen, die nur unter einem bestimmten Berührungspunkte zusammentreffen, um sich wie das schaffende männliche und das weibliche empfangende Princip gegenseitig zu ergänzen.



David Teniers — W. French sc.

Eine Bauernhochzeit. A Peasant's Wedding.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden.



Anton van Dyk. A. H. Payne sc.

Amor. *Cupid.*

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne. Leipzig & Dresden.

Das von Rubens in die niederländische Malerei eingeführte, auf die antike Sculptur hinweisende, plastische Element ist beiden Malern gemein. Hier hört aber die Aehnlichkeit bereits auf. Rubens stellt die Aeußerlichkeit seiner Figuren voran, und sucht mit dem körperlichen Mittel der Bewegung derselben einen schlagenden Effect zu erreichen, wobei der Inhalt des Dargestellten erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Van Dyck benutzt die Aeußerlichkeit nur als ein Mittel, Gedanken und Empfindungen auszudrücken. Er geht in seiner besten Zeit äußerlich über den Inhalt seiner Figuren nie hinaus; Rubens fast immer. Van Dyck läßt uns die Wirkung sehen, welche die Anschauung seiner Figuren auf ihn machte — er giebt nur das wieder, was er selbst von ihnen geistig und seelisch in einer ihm eigenthümlichen Weise aufgenommen hat. Die Figuren des Rubens besitzen nichts, als was ihnen der Meister gegeben. Er dient ihnen nicht als Dolmetscher, sondern stellt sie in breiter Körperlichkeit vor uns hin, um, wie die Schauspieler auf der Bühne, uns ohne seine Vermittelung zu sagen, was sie wissen. Unfertig oder vollendet, geistvoll oder roh, erscheinen die Figuren des Rubens stets als völlig von dem Maler losgetrennt. Sie wurden erschaffen, für ihren besondern Zweck mehr oder minder reich in geistiger Hinsicht ausgestattet und damit hört der Connex zwischen ihnen und dem Maler auf, der bei ihrer Schöpfung stets nur partiell interessirt erscheint. Van Dyck's Seele fließt dagegen mit seinen Figuren zusammen; sein Geist, seine Empfindung haben die gegebenen Formen durchdrungen, deren Inhalt sich bei ihm künstlerisch harmonisch gestaltet.

Durch diese Harmonie, dies innerliche Gleichgewicht, kommt die äußerliche Bewegung der Figuren van Dyck's zur Ruhe — das Aeußerliche ist zum genauen, feinen Maße des Innerlichen geworden. Diese Ruhe fehlt dem Rubens. Wir sehen bei ihm Unruhe, Turbulenz, Kraftanstrengung vorherrschend, weil die Masse des blos Körperlichen in der Regel Idee und Empfindung weit überwiegt. Daß der Meister, dem Wesen seines Genius nach, ein ungeheures Feld beschreiben konnte, während dem Schüler vergleichsweise sehr enge Grenzen gezogen waren, ergiebt sich von selbst.

Van Dyck erscheint vor allen Dingen auf das Portrait hingewiesen, und hier ist er seinem Meister nicht allein gleich, sondern überlegen, während dieser ihn auf allen übrigen Feldern siegreich überflügelt. Van Dyck hätte nur nach einer maßlosen Anstrengung und einem außerordentlichen Aufwande von Zeit dazu gelangen können, die Massen von Figuren, mit denen Rubens spielte, eine nach der andern in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, vorausgesetzt, daß er die glühende, unerschöpfliche Einbildungskraft seines Meisters besaß. Wenn van Dyck uns aber historische, figurenreiche Bilder zeigt, was im Ganzen selten der Fall ist, so scheint sich über alle Gesichter eine Monotonie der Stimmung auszubreiten, die einer dramatischen Wirkung nichts weniger als förderlich ist. Was uns bei einem van Dyck'schen Einzelbildnisse entzückt, das Wehen der Auffassung aus der Individualität des Künstlers heraus, die Nähe seiner, eben ihm eigenthümlichen Gedanken und Empfindungen, das erweist sich bei van Dyck's historischen Bildern sehr übel angebracht. Wir glauben einen Schauspieler zu sehen, der, ungeachtet er in verschiedenen Costumes auftritt, dennoch zunächst sich selbst spielt. Wie peinlich beschränkt erscheint uns in der Historienmalerei van Dyck, dem seine individuelle Denk- und Gefühlsweise allenthalben hemmend in den Weg tritt, gegen den, frei wie auf Adlerfittigen sich bewegenden Rubens, dessen Virtuosität in Verwandlungen einen Proteus zum Stümper herabsinken läßt.

In seiner ersten Zeit malte van Dyck ganz in der Weise seines Meisters, welcher das Weiche, Sinnende in den Figuren des Schülers auf Rechnung der großen Jugend desselben zu setzen liebte. Van Dyck war so früh zu Rubens gekommen, daß dieser zu sagen pflegte: Anton sei in seinem Atelier geboren und es wäre seltsam, wenn der Jüngling, welcher mit Pinsel und Palette auf die

Welt gekommen, nicht eben so gut, wie er selbst, malen können sollte. In Hinsicht auf das Colorit war van Dyck seinem Lehrer früh schon ebenbürtig. Er besaß zwar nicht die Kühnheit Peter Paul's, hatte dafür aber vielleicht ein noch empfindlicheres Auge für harmonische Färbung, als dieser.

Van Dyck war in das reifere Jünglingsalter eingetreten, aber es zeigte sich bei ihm kaum eine Spur von der Feuerkraft seines Lehrers. Es war eine Täuschung, als Rubens aus der Geschicklichkeit, womit van Dyck seine Gemälde copirte, schloß: der junge Mann werde einst Aehnliches aus sich selbst heraus zu schaffen vermögen. Als sich van Dyck auf die unabhängige Production verlegte, verschwand das, was er dem Meister nur abgeborgt hatte, immer mehr. Ein elegischer, weicher, sinnender Zug charakterisirte seine Eigengemälde, der für die heroische Malerei durchaus nicht zu taugen schien.

Nachdem Meister Rubens sich über den innig geliebten Schüler klar geworden war, rieth er demselben, die Historie ganz zur Seite zu lassen, und sich ausschließlich der Bildnißmalerei zuzuwenden: ein Beweis von der sichern Urtheilskraft des Meisters. Es ist unzählige Mal wiederholt, daß Rubens auf seinen edlen Schüler eifersüchtig geworden sei, als dieser eine in Rubens Gemälde der Kreuzabnahme durch den Leichtsinn der Schüler verwischte Stelle so vortrefflich übermalte, daß der Meister nichts von der geschehenen Beschädigung bemerkte. Diese Eifersucht soll Rubens bewogen haben, van Dyck von der Historienmalerei durch den erwähnten Rath abzubringen. Man führt zwar an, daß Rubens ein zu edler Charakter war, um einer solchen Niedrigkeit fähig zu sein, läßt aber die Beschuldigung stehen, ohne nur zu versuchen, dem, durch van Dyck's spätere Leistungen durchaus bestätigten Urtheil des Meisters Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Van Dyck's Anlage ließ nichts Großes für die Historie erwarten und Rubens handelte wie ein Vater, als er den Jünger durch seinen Rath vor dem Betreten eines unfruchtbaren Lebensweges bewahrte. Seine Größe hat van Dyck nur dem Portrait zu verdanken.

Die Sorge um die vollständige Ausbildung seines Schülers ließ Rubens nicht ruhen. Er wußte, wie viel er selbst den Italienern verdankte, die er, auf welchem Gebiete der Malerei er sich auch bewegen mochte, nie völlig aus den Augen verlor. Nach Rubens Meinung war van Dyck in der Führung des Pinsels ein angehender Meister, in allem Uebrigen der Malerei aber ein urtheilsloses Kind. Um dies Urtheil van Dyck's gewaltsam zu wecken, um ihn künstlerisch hellsehend zu machen, schien es dem Meister nothwendig, daß der Schüler Italien, namentlich Venedig und Rom besuche.

„Meine eigenen Bilder werden es bei dem Anton nicht thun", schreibt Rubens an den Caballero Nanne, „denn er meint sie besser zu kennen, als ich selbst. Sie sind ihm zwar nichts Neues, wie er denn mit meinen Schildereien groß geworden ist; dennoch halte ich sie von ihm zu gering geachtet. Ich würde mich voran vor allen Anderen freuen, wenn er in meinen Bildern nichts mehr finden könnte, als was er selbst viel besser verstände; so aber sind sie ihm wie ein Schiff, welches dahin segelt, ohne daß er weiß, was darin verborgen ist. Das müßt Ihr ihm aber auf eine gute Art sagen, damit er nicht aufstützig wird. Da er malt, wie ich, so meint er's abgethan, und will nicht einsehen, daß ihm die Wissenschaften mangeln, zu denen er nie und nimmer zu bringen gewesen ist. Wenns nur für den Großtürken wäre, so möchte es mit dem Malen von schönen Weibern abgethan sein; aber etwas müssen doch auch die Frauen thun, wenn sie nicht gar zu einfältig herauskommen sollen. Er sieht das aber nicht, denn er ist ganz verblendet. Ich hoffe, wenn er Tizian's Malereien sieht, daß er mir im Stillen Recht geben wird. Da sind auch schöne Frauen, aber das sind Damen, trotzdem, daß sie nackend sein mögen, und würden sich nicht zu scheuen haben, in einer Gesellschaft von Fürsten und Edelleuten den Mund zu öffnen. Wer aber

selbst nicht unterrichtet ist, wie Tizian es gewesen, wie soll der beredte Personen schildern? Anton wird vor Tizian's Bildern nicht verzweifeln, wie ich einst gleich einem armen Sünder davor gestanden habe, der neuen Malerei wegen, von welcher ich nichts wußte, wohingegen Anton den Tizian aus zweiter Hand kennt; aber zum Nachdenken wird ihn der Venezianer gewiß bringen. Und was gedenkt er vor Raphael's Gemälden zu beginnen, wenn er keine Bücher zur Hand nehmen will und sein ganzes Studium auf die gefälligen dummen Weibsbilder beschränkt? Wenn er doch nicht aus Savelthem weichen will, so legt ihm diesen Brief vor, der mir saurer angekommen ist, als wenn ich von hohen Personen mein Geld fordern soll."

Van Dyck hatte seine Reise bereits angetreten. Rubens hatte den Schüler mit fürstlicher Freigebigkeit ausgestattet und ihm eins seiner schönsten Reitpferde, einen kostbaren Schimmel, geschenkt. Allein schon in Savelthem, einem Dorfe unweit von Brüssel, machte der junge Mann bereits Halt, gefesselt durch die Schönheit eines Bauermädchens. Van Dyck entschloß sich, gar nicht nach Italien zu gehen, sondern richtete sich im Hause der Aeltern seiner Geliebten ein Atelier ein und fing an zu arbeiten. Sich selbst malte er als heiligen Martin hoch zu Rosse und seine Geliebte und deren Aeltern portraitirte er auf einem, eine heilige Familie darstellenden Bilde, das er der Kirche von Savelthem schenkte. Rubens war fast außer sich, als er den unbesonnenen Streich van Dyck's erfuhr. Da ihn die Gicht hinderte, so sandte er seinen Freund Nanne ab, um den Jüngling zur Vernunft zu bringen. Erst nach bedeutenden Anstrengungen gelang es dem Abgesandten, van Dyck zur Weiterreise zu bewegen. Aus Anlaß dieses abenteuerlichen Zwischenfalls schrieb Rubens den Brief, welcher oben theilweise angeführt wurde.

Endlich kam van Dyck in Venedig an, und hier begann er mit Eifer das Studium Tizian's. Bald aber ward Paolo Veronese sein Liebling. Er verstand diese Meister so vollkommen, daß er in seinen in Venedig und später in Genua gemalten Bildern sich in einem neuen Lichte zeigt. Van Dyck hat seine schülerhafte, halbängstliche Malweise abgestreift, und bewegt sich frei und in großem Styl. Seine Auffassung ist edler, seine feinen, zarten Formen sind kraftvoller geworden. Dasjenige, was van Dyck während seines Aufenthalts in Oberitalien unter dem frischen Eindrucke der Werke Veronese's und Tizian's malte, zählt unter seinen besten Werken. Wir erwähnen mehrere Bildnisse des Herzogs Francesco Moncado, den er einmal zu Pferde und mehrfach in Hoftracht darstellte. Ein Portrait der letztern Art befindet sich in der Belvederegalerie.

In Rom malte van Dyck den Cardinal Bentivoglio und dachte schon daran, in der Urbs aeterna für längere Zeit seinen Wohnsitz zu nehmen, als die Schilderbent, die Genossenschaft der ausländischen Maler in Rom, ihn zur Zielscheibe ihrer Intriguen und rohen Beleidigungen nahm. Indignirt verließ der junge Maler Rom, kehrte nach Genua zurück und machte von hier aus eine Reise nach Sicilien, von wo ihn jedoch die ausbrechende Pest verscheuchte.

Ganz von Mitteln entblößt, langte van Dyck wieder in den Niederlanden an. David Teniers der Aeltere schoß ihm eine Geldsumme vor und van Dyck fing wieder an zu malen. Er war ein großer Meister geworden, wie sein heiliger Augustin in der Verzückung bewies, ein Bild, das er für die Collegiatkirche von Courtray ausführte. Von Rubens scheint er sich in der ersten Zeit nach seiner Rückkehr ziemlich fern gehalten zu haben. Der alternde Meister war der glückliche Bräutigam des schönsten Mädchens von ganz Antwerpen, der sechszehnjährigen Helena Formans, und mochte seine Ursachen haben, den frühern Schüler, welcher ein außerordentlich gewinnendes Aeußere besaß, durch einen mehr als kühlen Empfang zu verscheuchen.

Nach seiner Verheirathung suchte Rubens den van Dyck, welcher am Hofe des Prinzen von Oranien beschäftigt war, dadurch an sich zu ziehen, daß er ihm seine älteste Tochter Isabella, aus

seiner Ehe mit Elisabeth Brant, zur Gattin bestimmte. Van Dyck wandte sich jedoch von dem unreifen Mädchen, das durch die Schönheit der jungen Stiefmutter außerdem in Schatten gestellt wurde, ab.

Der Ruf von der Kunstliebe König Karl's I. zog van Dyck, welcher seiner Verhältnisse in den Niederlanden überdrüssig geworden war, nach England. Er kam jedoch zu einer durchaus ungünstigen Zeit an, denn der Hof, welcher um seine Machtstellung, dem Volke gegenüber, kämpfte, hatte wichtigere Interressen zu verfolgen, als sich um den fremden Maler zu bekümmern.

Van Dyck sah sich bald genöthigt, nach Antwerpen zurückzukehren, um Geld aufzutreiben. Hier scheinen die Zerwürfnisse zwischen ihm und Rubens gänzlich beseitigt worden zu sein. Man kann aus manchen Umständen abnehmen, daß Rubens seinen Einfluß und seine persönliche Bekanntschaft mit dem Könige Karl I. benutzte, um van Dyck einen guten Empfang am englischen Königshofe zu sichern.

Als er zum zweiten Mal nach London kam, erschien sein Weg geebnet. Karl I. empfing ihn mit großer Auszeichnung, ließ sich und die Mitglieder seiner Familie von ihm malen und wies ihm in Blackfriars eine Winterwohnung sowie in Elkham eine Sommerresidenz an. Zum Ritter und Hofmaler ernannt führte van Dyck, welcher in genauester Beziehung zu den vornehmsten Personen stand, das Leben eines Großen.

Der Maler trat zu der königlichen Familie in ein fast freundschaftlich zu nennendes Verhältniß. Van Dyck's Bildniß des Monarchen, welches sich jetzt in Dresden befindet, hält nicht allein den Vergleich mit den besten vorhandenen Portraits aus, sondern übertrifft die meisten an Geist, Adel und Schönheit der Auffassung. Wie bei Holbein bestehen die meisten Arbeiten van Dyck's, welche auf englischem Boden entstanden, aus Bildnissen. Nur Tizian und Hans Holbein können auf diesem Felde mit van Dyck in die Schranken treten. Die historischen Gemälde des Letztern sind mehr anmuthig und weich, als kraftvoll und erhaben, zeigen aber immer den feingebildeten Geschmack des Malers und seine vorzügliche Färbung.

In London gewann jedoch die Sinnlichkeit über van Dyck ein solches Uebergewicht, daß seine Gesundheit tief erschüttert wurde. Er war von einer großen Anzahl junger, schöner Frauenzimmer umgeben, die auf seine Kosten unterhalten wurden. Um ihn diesem Verderben bringenden Kreise zu entziehen, vermittelte der König durch die adeligen Freunde des Meisters die Vermählung desselben mit Maria Ruthven, der Großtochter des Lords Gowrie, und einer der schönsten Edelfräulein am königlichen Hofe.

Van Dyck's körperlicher Verfall war jedoch nicht mehr aufzuhalten. Er machte mit seiner jungen Gemahlin eine Reise nach Antwerpen und Paris, kam völlig erschöpft nach England zurück und starb in London, in Blackfriars am 9. December 1641, im Alter von 42 Jahren. Er hinterließ eine Tochter, welche sich später mit einem Herrn Stepney, dem Großvater des Dichters George Stepney vermählte. Lady van Dyck verheirathete sich später mit Richard Pryse von Newton-Aberbecham, blieb indeß kinderlos.

Van Dyck's Gemälde besitzen eine ruhige Fülle des Naturlebens, welche Rubens so verschwenderisch und prahlend entfaltet. An ein eigentliches Idealisiren der von van Dyck behandelten Gegenstände darf man aber deshalb nicht denken. Der sinnliche Reiz ist bei ihm stets vorherrschend; deshalb trifft er, auch in seinen besten Werken, immer bei weitem unsere Empfindungen tiefer, als daß er den Geist durch Erhabenheit der Anschauungen und glanzvolle Gedanken fesselt.



Pompeo Batoni — W. French sc

Der verlorene Sohn. The Prodigal Son.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden

Der verlorene Sohn.

Von Pompeo Batoni.

Rom, der Schauplatz der idealen Entwickelung christlicher Kunst, sah innerhalb seiner Mauern den tiefsten Verfall derselben sich vollziehen. Es ist eine glanzvolle, stolze Geschichte diejenige des Aufblühens der Macht der römischen Schule, welche in Michel Angelo ihren Helden und Eroberer und den Friedensfürsten in Raphael fand. Mit immer tiefer sinkendem Muthe folgen wir den Werken ihrer Epigonen, sehen die Anstrengungen der Eklektiker, den zusammenstürzenden Wunderbau der christlichen Kunst der ewigen Stadt zu stützen, und wenden uns trauernd von den Trümmern ab, über denen der Barbarismus sein Panier aufpflanzt.

Die römische Schule zeigt in den besten Werken Raphael's in der Form das genaueste Maß des empfundenen oder ästhetischen Gedankens. Hier liegt die Ursache, weshalb sie, die Trägerin des Idealen, schneller und tiefer sank, als irgend eine der anderen Schulen Italiens. Die Nachfolger des großen Meisters fanden inhaltreiche Formen vor, denen sie zunächst beizukommen im Stande waren. Sie bemächtigten sich des Aeußerlichen, das nur die besten von Raphael's Schülern im Geiste ihres Lehrers zu verwenden verstanden. Aber selbst bei ihnen fängt das, was sie den Styl Raphael's nannten, bereits an, wesenlos zu werden.

Spätere Maler, Schüler der Schüler des Urbiners, die durch die Pietät sich nicht gebunden fühlten, die von Raphael geschaffenen oder zur Vollkommenheit ausgebildeten Formen ihrem idealen Gehalte nach zu respectiren, gingen willkürlich mit denselben um. Sie gebrauchten diese Formen in typischer Weise, lösten sie von den geistigen und seelischen Bedingungen los, denen sie ihr Dasein verdankten und ließen selbige zur completen innern Nichtigkeit herabsinken.

Von besonders schlimmer Bedeutung ward der von Raphael selbst betretene Weg, die griechische und römische Mythe in den Kreis der malerischen Darstellung einzuführen. Ihrer Natur nach bedingen diese Mythen die Darstellung durch die Sculptur, nicht durch die Malerei, welche über den Inhalt der mythologischen Personen auf der einen Seite weit hinausgeht, auf der andern aber denselben nicht wirksam zu fassen im Stande ist.

Die Darstellungen der sämmtlichen Anschauungen und Begriffe der alten Griechen und Römer aus der Natur- und Menschenwelt erscheinen, vom dürftigen Symbol aus herangebildet, in ihrer Vollendung als Individuen, als lebensfähige Personen, denen nur die Selbstbestimmung oder die Capacität fehlt, sich außerhalb des ihnen eigenthümlichen Kreises von Gedanken zu bewegen, wofür sie in ihrer äußerlichen Erscheinung den Ausdruck und das feste Maß bilden. Von subjectiver Empfindung kann bei ihnen keine Rede sein.

Treten diese mythischen Wesen aus ihrem Kreise heraus, fallen sie aus der Rolle, so sind sie nicht mehr sie selbst, sondern heben sich auf. Ihre Individualität ist ein für alle Mal geschlossen.

Dies Princip der Abgeschlossenheit, welche auf sich selbst beruht, kann durch die Sculptur und nur durch sie zum vollkommensten Ausdruck gebracht werden. Sowie der Maler aber diese Personen darstellt, vernichtet er ihre Abgeschlossenheit. Er kann sie — wenn er doch nicht blos ihre sculpturalen Bilder zeigen will — nicht anders darstellen, denn als lebendige Menschen, denen als solchen subjective Empfindung, Selbstbestimmung, persönliche Freiheit des Denkens und Handelns von uns auf den ersten Blick zugestanden werden muß. Sie sind daher bei dem Maler keine antiken Götter mehr und

dennoch ihrem Wesen nach keine Menschen geworden — ein hohles, nichtiges Geschlecht, das uns mit der Kälte des Todes entgegentritt. Nur in den mythologischen Figuren, die der Menschennatur zunächst liegen, Helden, Nymphen u. s. w., nähern sich die Grenzen des Darstellungskreises der beiden plastischen Künste und erlauben der Malerei, jenen Personen, ohne ihre Eigenthümlichkeit vollkommen zu zerstören, einen menschlichen Gehalt zu verleihen. Die Gemälde mythologischen Stoffs, auf denen die Götter niedrigsten Ranges erscheinen, sind daher auch bei Raphael die besten dieser Art. Der innere Widerspruch ist bei ihnen am wenigsten schreiend.

Raphael's Nachfolger fanden es bei weitem leichter, auf ihren Gemälden die vollkommen fertigen mythologischen Figuren agiren zu lassen, als sich in seine Anschauungen und Empfindungen zu versenken, um die ihm eigenthümlichen idealen Gebilde aus der heiligen und Profan-Geschichte mit Nutzen gebrauchen zu lernen. Michael Angelo, der malende Bildhauer, hatte dem plastischen Elemente ein großes Uebergewicht in seinen Gemälden eingeräumt und bei ihm konnte man lernen, wie die Götter Griechenlands sich bewegen mußten, um Effect zu machen.

Mit einer wahren Manie sehen wir die Epigonen der beiden römischen Großmeister sich auf die Bahn stürzen, um der durch das Christenthum herangebildeten freien Innerlichkeit in der Malerei den Garaus zu machen. Die mythologischen Figuren waren nicht im Stande, die Masse der im Laufe der Jahrhunderte entstandenen neuen oder erweiterten Begriffe auszudrücken und die dienstwillige, aber namentlich in der Malerei stets so schlecht wie möglich dienende Allegorie, die unpersönliche Plastik, trat als Noth- und Verlegenheitsabhelferin auf, um die innerliche kahle Nichtigkeit zu verdecken.

Vergebens stemmten sich die Caracci und ihre Schule gegen das hereingebrochene Verderben, indeß sie durch die Analyse den letzten Grund der Größe der alten Maler ersten Ranges zu erforschen strebten. Was sich ohne den schöpferischen Genius, ohne die freie Schönheit in der Kunst ausrichten läßt, haben diese Eklektiker geleistet. Sie stellten das äußerlich von den großen Meistern Gegebene als maßgebend für die Form hin, deren Detail sie nach den auszudrückenden Ideen experimentirend zusammensuchten und aufbauten. Sie machten das mörderische Kunststück, den künstlerischen Gedanken, der ohne Form gar nicht gedacht werden kann, in zwei Hälften zu spalten, um mit der Form, als dem sinnlich Erfaßbaren, leichter und sicherer fertig werden zu können. Die Form bestand für sie ohne ihren ursprünglichen Inhalt. Die Vergeistigung der Form aber ward von den Eklektikern auf eine neue Art erzielt, indeß sie aus derselben ein Abstractes machten, das in seinen einzelnen Theilen von der Speculation begriffsmäßig tractirt werden konnte. In diesem Felde des Begriffs blieben die Caracci und ihre Schüler schweben. Ihre Figuren erscheinen nur als ein Symbolum dessen, was sie eigentlich ausdrücken wollen. Wie ein Schauspieler, der, statt sich mit der Person seiner Rolle nach Charakter und Gesinnung zu identificiren und demgemäß zu spielen, einen andern Darsteller derselben Rolle äußerlich copirt und zunächst diesen spielt, ebenso stellen die Figuren der Eklektiker die Personen nur vor, die sie nach künstlerischer Wahrheit sein sollten — bloße Scheinbilder eines Bildes. Das höchste Verdienst der Caracci ist die reine Reproduction der Werke der großen Meister. Was sie selbst gemacht haben, was sie ausspeculirten, um, statt des wahren, lebendigen Menschen, einen willkürlich zu construirenden Homunculus in die Malerei einzuführen, ist nichts als Mühe, unfruchtbare Mühe.

Die Entartung der venetianischen Schule ist bei weitem nicht so augenfällig, als die der Römer. Die Venetianer konnten zu allernächst nicht so tief fallen wie die letzteren, aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht so hoch gestiegen waren. Der größte Meister Venedigs, Tizian, ist ein Naturalist im edelsten Sinne. Er arbeitet mit allen Mitteln der Illusion, welche bei den idealen Römern erst in zweiter Linie in Betracht kommt, darauf los, um sich unserer Stimmung, unserer Empfindung

zu bemächtigen. Was wir denken, kümmert ihn wenig. Er selbst giebt sich in diesem Puncte sehr selten besondere Mühe. Die Forderung der Illusion weist den Tizian auf die genaueste Naturbeobachtung und Nachahmung ihrer Erscheinungen hin, und es ist daher ganz natürlich, daß es eben Tizian ist, welcher allein von den großen Meistern die Landschaft der Würde seiner Figuren gemäß in einem großen Styl behandelte. Diese Wiedergabe des sinnlichen Reizes, den die Natur auf uns ausübt, in ihren Anfängen auf die mechanische Naturnachahmung sich gründend und in ihren vollendetsten Erscheinungen noch immer das Sinnliche festhaltend, erheischte in einem weit geringern Grade als die Idealcomposition die Gabe der gestaltenden Kraft. Während die Letztere als das Attribut hochbegabter Naturen erscheint, liegt die Nachahmung der natürlichen Erscheinungen für jedes geübte Auge, für jede technisch geschickte Hand offen da. Schulen, gleich denjenigen Venedigs, können nur schwer der Unnatur verfallen, denn sie sind jeden Augenblick auf die Natur hingewiesen, die sie stets in nächster Nähe haben.

So lange Tizian lebte — fast ein ganzes Jahrhundert hindurch — behaupteten die Venetianer sich auf der erklommenen Höhe. Obgleich der Altmeister den allmäligen Verfall seiner Kraft, die immer mehr verschwindende Glut seiner Empfindungen nicht zu verbergen vermochte, war er doch bis an sein Ende kraftvoll genug, um seine Malweise aufrecht zu erhalten.

Bereits aber während seiner glänzendsten Zeit griffen kühne Parteigänger, welche seine Bahn verließen, um auf eigene Hand zu agiren, auf das Gebiet fremder Schulen hinüber. Tintoretto holte sich von Michel Angelo in Rom die gewaltsame Bewegung seiner Figuren und stellte den für eine ganze Periode bezeichnenden Grundsatz auf: daß die Zeichnung Buonaroti's mit der Färbung des Tizian verbunden werden müsse. Einen größern Widerspruch, als diesen, giebt es in der Malerei nicht. Angelo's Figuren erscheinen wie Bildsäulen, die dieser Prometheus für seinen malerischen Zweck in Action gesetzt hat. Diese gleichsam zwei Mal geborenen Figuren stehen so wenig wie möglich auf natürlichem Boden. Es wäre Tod für jeden Lebendigen, wenn sein Körper die Bewegung dieser Geschöpfe einer flammenden Einbildungskraft zeigen sollte, die, bis in das Mark hinein aufgestachelt, uns jeden Muskel, jede Sehne, jede geheimste Fiber in höchster Spannung zeigen. Sie rufen die Empfindung des Gewaltigen, Erhabenen, Schrecklichen hervor, durch welche wir in das Gedankenreich des Meisters eingeführt werden.

Für solche Gestalten giebt es keine Färbung, welche „naturgemäß" heißen könnte, denn sie selbst gehen über die Natur hinaus. Sie sind übermenschlich. Wollte man sie unter die souveraine Wirkung des Lichts stellen, so würden sie zu schwachen menschlichen Geschöpfen herabsinken, oder zu entsetzlichen Ungeheuern werden. Nur dadurch, daß sich das Licht Buonaroti's Figuren anbequemt und viele seiner Eigenschaften verleugnet, bewahren sie ihre überirdische Kraft, ohne ihren ästhetischen Charakter einzubüßen.

Buonaroti kann daher die Färbung nicht gebrauchen, womit Tizian glänzt, und die Bilder des Venetianers sind nicht im Stande, die Zeichnung Angelo's aufzunehmen, ohne zerstört zu werden. Wer Beides zu vereinigen strebt, dient dem Widersinn.

Und widersinnig erscheinen Tintoretto's Bilder, in denen er diese Aufgabe zu lösen sucht. Er ist nur da vortrefflich, wo er entweder dem Angelo oder Tizian entschieden den Vorzug giebt. Jene monströsen oder albernen Gemälde, durch welche er seinen Wahlspruch bethätigen wollte, waren aber diejenigen, welche die meisten Nachahmer fanden. Angelo behielt bei ihnen das Uebergewicht und die Tizian'sche Färbung ging mit großer Schnelligkeit verloren. Das plastische Element fing an zu dominiren; die verhängnißvollen mythologischen Gestalten sammt ihrem allegorischen Gefolge überwucherten Alles und mit der venetianischen Schule war es — wenn doch der traurigste Manierismus

nicht als Kunst gilt — aus. Tizian hatte in seiner besten Zeit die antiken Götter zu lebenglühenden Menschen gemacht; seine letzten Epigonen machten ihre Menschen zu widerwärtigen Caricaturen der Mitglieder des Olymps.

Aehnlich war der Verfall der übrigen Schulen Italiens.

Nach dem Tode Leonardo da Vinci's, Correggio's, Paolo Veronese's begann die Zersplitterung der Bestrebungen der lombardischen Künstler. Der Einfluß dieser drei Meister steht weit hinter demjenigen zurück, welchen Michel Angelo, Raphael und Tizian auf die Kunst ausübten. Leonardo da Vinci, ein universell begabter Genius, hat in Rücksicht auf seine Kraft für die Kunst außerordentlich wenig geleistet. Unglücklich genug schwebte über seinen Werken außerdem ein dämonisches Schicksal, das die meisten derselben zu Grunde gehen ließ und damit die Wirkung des Meisters auf die spätere Entwickelung fast vollständig vernichtete. Bei Leonardo erscheint eine schrankenlose Bewegung des Geistes und der Phantasie im Kampfe mit der überkommenen spröden Form in der Kunst. Nur da, wo der Meister seine Stoffe tief und gründlich genug auffaßte, um zum Einfachen durchzudringen, was selten der Fall war, brachte er es dahin, die Malerei zum vollkommenen Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen zu machen. Meist aber bleibt er bei der äußerlichen Veredelung der Form seiner Figuren stehen, die das Beste, dessen er mächtig war, gar nicht aufzunehmen im Stande sind. Der Kreis seiner Anschauungen und seines Wissens war groß; aber Leonardo stand innerhalb desselben nicht als ein Herrscher, sondern als ein Genießender. Er griff auf alle Gebiete der geistigen Thätigkeit hinüber, und wurde fast unwillkürlich in denselben heimisch. Er bedurfte der künstlichen Production, um das empfinden und genießen zu können, dessen er sich bewußt geworden war. In dieser Hinsicht aber war er von der Natur nicht absolut an die Malerei hingewiesen.

Dasjenige, was Leonardo in sich aufgenommen hatte, suchte den allernächsten Weg, um in die künstlerische Erscheinung zu treten. War der Inhalt dessen, was den Meister bewegte, der Musik oder der Poesie zunächst verwandt, so wird da Vinci zum Dichter oder zum Componisten, oder er tritt mit der Laute in den Händen vor uns hin, um, Verse und Melodie zugleich schaffend, als singender Improvisator dem Strome seiner Gefühle und Gedanken einen Ausweg zu verschaffen.

Er war nicht genöthigt, das, was er ausdrücken wollte, so lange zu hegen, in sich organisch so lange umzubilden, bis solches keiner einzigen der künstlerischen Ausdrucksweisen einen Widerstand mehr entgegensetzte. Er ist deshalb auch sehr selten wirklicher Herr seines Stoffs geworden. Dieser ist bei ihm meist sehr selbstberechtigt und der Meister ist darauf angewiesen, zuzufühlen und zu probiren, ob sich sein Stoff diese oder jene Form gefallen lassen will oder nicht. Dies ist die wahre Ursache der Erscheinung, daß Leonardo die wenigsten Gemälde vollendete; daß er sich selbst fast nie genügen konnte, sondern in der Regel etwas schuf, das seinen ursprünglichen Vorstellungen von dem, was er hatte machen wollen, ganz unähnlich war.

Nur so erklärt sich auf eine des Meisters würdige Art die eigenthümliche Erscheinung, daß ein sowohl mit der Fähigkeit für die erhabensten Conceptionen als mit einer entsprechenden Gestaltungskraft ausgerüsteter Künstler so wenige Werke schuf, die durch die Vereinigung beider Eigenschaften uns den Meister in seiner ganzen Größe zeigen.

Eine Natur übrigens, wie die Leonardo's, ist zu complicirt, zu wenig einfach und in ihrem künstlerischen Ausdrucke daher zu ungleich, um leicht verstanden zu werden und dem Schüler einen festen Anhaltpunct in ihren Werken darzubieten. Leonardo's Schule stellt sich aus dieser Ursache als auffallend unfruchtbar dar.

Correggio und Veronese sind, der geistigen Conception nach, von untergeordneter Natur. Sie bewegen, was die Auffassung der darzustellenden Gegenstände betrifft, sich innerhalb der gegebenen

Grenzen, sind als Techniker aber wahre Riesen. In den Gang der Geschichte der Kunst hat keiner dieser beiden großen Coloristen bestimmend eingegriffen.

Das, was die Häupter der römischen und venetianischen Schule leisteten, erscheint der Hauptsache nach mit ihnen beendet. Nach ihnen kommt die Sindflut. Sie stehen als der Abschluß einer frühern Kunstperiode vor uns, deren Gesammtinhalt in ihnen zum höchsten, freiesten Ausdruck kommt. An diesen Inhalt aber sind sie fest gebunden. Die Basis desselben bildet die religiöse christliche Weltanschauung.

Raphael bildet den Mittelpunct der künstlerischen Darstellung derselben. Bei ihm erscheinen Geist und Empfindung in reinster Harmonie gleich berechtigt. Angelo reicht auf der spirituellen Seite über Raphael hinaus, bleibt aber an Empfindung ebenso weit hinter ihm zurück. Tizian überflügelt Raphael in sinnlicher Hinsicht durch sein glühendes Gefühl, steht demselben aber in geistiger Bedeutung nach. Alle drei Meister erreichen auf ihre Weise die Grenzen des Inhalts der Kunstperiode, welche in ihnen zum Abschlusse gelangt. Daß sie diese Grenzen wirklich erreicht haben, beweisen sie uns dadurch, daß sie darüber hinausschreiten, um die heidnischen Weltanschauungen in die christliche Kunst einzuführen.

Dies Ferment gelangte bei ihnen selbst nur zu einer nebensächlichen Wirkung. Aber der Hort christlicher Kunst war durch die Einführung des Profanen gebrochen, das bei den Nachfolgern jener Meister zu immer größerer Gewalt gelangte, die Welt der Kunst zu einem Chaos umwandelte und unaufhaltsam zu neuen Gestaltungen hindrängte. Bei Leonardo da Vinci, obgleich er älter ist, als jene drei Künstler, erscheint von vornherein das Profane mit dem Heiligen rivalisirend. In seiner eigenen Person zeigt er uns prophetisch den Kampf zwischen beiden Principien, der erst nach Jahrhunderten die Neugestaltung der Kunst zum endlichen Resultate haben sollte.

Neben das antike Profane wurde von den Epigonen der Cinquecentisten das Profane der lebendigen Gegenwart gestellt, welcher die malenden Künstler angehörten. Der Naturalismus erhob sein Haupt und die Wahrheit seiner Gestalten ließ das Classisch-Profane in seiner ganzen Hohlheit erscheinen.

Amerighi da Caravaggio, mit der gewaltigsten Darstellungskraft von der Natur ausgerüstet, hatte bald erprobt, daß der ganze künstlerisch auferweckte Olymp mit seinen Spukgestalten nicht im Stande war, die in ihm gährende und tobende Leidenschaftlichkeit aufzunehmen. Die Figuren, welche seiner ungezügelten Einbildungskraft, seinem ungöttlichen, rohen, gewaltthätigen Naturell entsprechen sollten, mußten einer vehementen Empfindung fähig sein, wofür sie zunächst der körperlichen Kraft bedurften. Um diese Empfindung so wirksam wie möglich zu machen, mußte sie aufs höchste concentrirt werden. Aeußerlichkeiten, welche in typischer Weise auf einen allgemein gefaßten Seelenzustand hindeuten, waren daher ungenügend. Diese Seelenzustände mußten vielmehr aufs genaueste bestimmt erscheinen.

Dazu war erforderlich, die Eigenthümlichkeit der Personen, bei denen gewisse Empfindungen in wirksamster Weise zur Erscheinung kommen sollen, sorgfältig darzulegen. Ohne dies Positive genau zu kennen, begreifen wir den Ausdruck der höchsten Steigerung desselben nicht. Um eine solche Steigerung überhaupt möglich zu machen, ist außer der hierfür günstigen Eigenthümlichkeit der Personen auch das Heranziehen von besonderen Umständen erforderlich, die nur in Bezug auf das Darzustellende nothwendig, sonst aber rein zufälliger Natur sind.

Mit diesen genauen charakteristischen Vorbedingnissen, die durch eine zufällige Situation zum Ausdrucke ihrer höchsten Steigerung lediglich zu dem Zwecke kommen, die ganze Innerlichkeit der dar-

gestellten Person auf den Beschauer wirken zu lassen, hat Amerighi den Boden der alten Schulen verlassen und sich mitten ins Leben selbst gestellt.

Raphael zeigt uns eine Handlung zu dem Zwecke, uns die Idee, welche in derselben liegt, darzulegen. Seine Personen sind da, um diese Handlung zu vollziehen. Sie thun Alles, was erforderlich ist, um den Inhalt der Handlung klar zu machen, aber auch durchaus nichts weiter. Sie sind genugsam charakteristisch gefaßt, um die Bedeutung desjenigen, was sie thun, genau erkennen zu lassen; aber sie haben Alles abgestreift, was sie zu diesem Zwecke nicht nothwendig haben, um uns nicht zu irren und uns von der Idee der Gesammthandlung nicht abzulenken. Bei Caravaggio zielt die Handlung nur darauf ab, uns die Innerlichkeit der Personen mit ihren Besonderheiten zu entschleiern.

Tizian's Figuren treten auf und zeigen sich auf eine solche Weise, um dahin zu wirken, der dargestellten Situation eine harmonische Gesammtstimmung zu verleihen. Caravaggio's Situationen sind nur deshalb da, um die Stimmung seiner Personen zu bestimmen, wenn er es nämlich für gut findet, es bei einer bloßen Stimmung bewenden zu lassen.

Man könnte den Amerighi auf den ersten Blick für einen Vertreter des dramatischen Princips in der Malerei halten. Er würde es im vollsten Sinne sein, wenn er die Handlung mit Nothwendigkeit aus dem Charakter seiner Personen entstehen ließe und sich im Gegentheil nicht darauf verlegte, dieselben in einer zufälligen Scene zu malen.

Dadurch, daß dieser Meister der Handlung keine Selbstberechtigung einräumt, sondern Alles, was geschieht, der Innerlichkeit seiner Figuren dienstbar macht, ist er im Stande, dieselben mit der ganzen Mächtigkeit seiner Empfindungen auszustatten. In ihnen malt Caravaggio sein volles, abenteuerliches Ich; er steht uns in ihnen mit seiner wilden Einbildungskraft, seiner Leidenschaftlichkeit, mit seinem zornigen Muthe und seiner sittlichen Zerrüttung unmittelbar gegenüber.

Er bedarf in seinen Gemälden der handgreiflichen Erscheinung des wirklichen Lebens, um seinen Zweck, uns seine Empfindungen mitzutheilen, nicht zu verfehlen. Dies war der Punct, an welchen sich das Heer seiner Nachfolger anklammerte. Ihnen entging aber die Darstellung des Seelenlebens mit seiner gewaltigen Lyrik und sie legten dafür das Pathetische in die dem Meister bloß als Mittel dienende Situation. Je hohler die Figuren wurden, desto gräßlicher ward die Situation, wovon Spagnoleto abschreckende Beispiele liefert. Der Naturalismus kam sehr bald auf die tiefste Stufe des Roh-Materiellen herab.

Die unfruchtbare Mühe der Caracci, die alten Zeiten des Glanzes der Kunst wieder heraufzubeschwören, sind schon als directer Gegensatz zu der Thätigkeit der großen Meister berührt worden. Der Styl Raphael's ward nicht durch die kritische Auffassung der Aeußerlichkeit der Figuren wiedergeboren. Man würde viel weiter gekommen sein, wenn man die Analyse auf die Art und Weise gerichtet hätte, in welcher Raphael's Ideen gegliedert erscheinen. Da es einmal auf eine Methode abgesehen war, so würde man hier eine solche haben gewinnen können, um das, was man an eigenen Ideen besaß, für die Darstellung durch die nachgeahmte Zeichnung Raphael's genügend zu appretiren.

Man blieb indeß bei dem Aeußerlichen der Figuren stehen. Da der Inhalt fehlte, so war es unmöglich, dieselben unter neuen Beziehungen zu zeigen. Man verbrauchte daher eine ungeheure Menge von Figuren, um neue Bilder herzustellen. Die griechischen und römischen Classiker mußten ihre Schätze öffnen. Die ganze Mythenwelt ward wieder lebendig. Sie erscheint in den pseudoantiken Darstellungen jener Zeit sehr für die Künstler geeignet, denen das Ideale wie das Natürliche allgemach gänzlich abhanden gekommen war.

Die classische Unnatur trug bald über diejenige der Materialisten den Sieg davon, welche das Charakteristische eines Amerighi bis zu der kynischen Caricatur in den Bambocciaden herabgebracht hatten. Das Classische ward Mode und gehörte zum guten Ton. Man vermeinte keinen Vorfall der Geschichte der damaligen Zeit der Würde der Kunst gemäß schildern zu können, ohne solchen in classischen Unsinn zu übersetzen und mit dem unerläßlich gewordenen mythologischen Rüstzeug herauszuputzen.

Neben dem Heroischen der classischen Geschichte, welches seinen Weg bis in die Landschaft hinein fand, blühte besonders das pastorale Element. Theokrit, Bion, Virgil, Calpurnius wurden in ihren Idyllen und bukolischen Gedichten geplündert, und Legionen von Arkadiern erschienen auf der Leinwand und auf dem Kalke der Mauern der Paläste, um in scheinbarer Naivetät zu Trägern des ganzen Raffinements einer üppigen, weichlichen, sittenlosen Zeit zu werden.

Diese Naturkinder, das höchste Product des zum Aberwitz herabgesunkenen Manierismus, machten ein ungeheueres Glück. Die ganze gebildete Welt fing an zu schäfern. Man hörte und sah nur noch Sylvien, Doris, Galatheen, Lydien, Myrtills, Damons, Baucis und Philemons, Chloes, sammt Personen ähnlicher Art und eine ungeheure Menge von Flöten und Hirtenstäben.

In der Verherrlichung dieser arkadischen Wunder gebührt nicht den Italienern, sondern den Franzosen, welche die galantesten bukolischen Gemälde aufzuweisen haben, der Preis, sich in Ueberzierlichkeit und Pseudonaivetät am weitesten von der einfachen Schönheit der Natur, die sie schildern wollten, entfernt zu haben.

In jene Zeit des tiefsten Verfalls der Kunst fällt das Wirken des letzten italienischen Malers der ältern Schule, welcher diesen Namen verdiente. Es war Pompeo Batoni.

Um in diesem Maler eine erfreuliche Erscheinung zu sehen, darf man die Anforderungen an ihn nicht zu hoch spannen.

Gleich Carlo Maratti und Carlo Cignani, welche Beide im zweiten Decennio des achtzehnten Jahrhunderts vom Schauplatze abtraten, hatte Batoni den Muth, aus seiner naturalistischen Auffassung heraus zu der Darstellungsweise des Raphael durchdringen zu wollen. Gleich jenen beiden eminenten Malern, denen er in seinen besten Werken nahe kommt, oder gleich steht, hatte er mit einer Masse von sehr unraphaelischem Material zu ringen, das in die Kunst eingedrungen war und sich nicht ignoriren ließ. Der Skepticismus auf religiösem Gebiet, wovon Raphael nur die Anfänge sah, war riesenhaft gewachsen. Der nüchterne Begriff war zur Herrschaft gelangt. Eine philosophische Analyse machte sich geltend, die bei aller verwirrenden Zerfahrenheit wenigstens die Richtung auf die Negation nicht verloren hatte. Nur der Boden des rein Materiellen erschien als feststehend. Seine Gestalten allein waren nicht anzuzweifeln. Die künstlerischen Darstellungsmittel wurden zur Erreichung der möglichst getreuen Abschrift der trivialsten Zufälligkeiten der Erscheinungen des Alltagslebens herabgewürdigt. Auf der andern Seite dominirte die in die Region eines mystischen Spiritualismus emporgeschraubte philosophische Speculation, welche durch die Bildung von geheimen Gesellschaften gestaltend in das materielle Leben einzugreifen suchte. Eine künstlerisch gestaltungslose Symbolik vermittelte den abstracten Begriff mit dem entgegengesetzten Extrem, dem rohen Material. Wo die Kunst eintrat, um diese abstracten Herrlichkeiten zu versinnlichen, lieferte sie unwesentliche Erscheinungen, Spukgestalten, die bis an die äußersten Grenzen des Monströsen gelangten.

An dieses Chaos trat Batoni in naiver Weise heran. Seine Kraft reichte zwar nicht hin, die wechselnden Gestaltungen desselben in feste, künstlerische Schranken zu bannen; er fand aber einen neutralen Boden, um das Spiritualistische, wie das schlechthin Materielle in den Kreis der künstlerischen Darstellung zu ziehen. Batoni ist der Meister des Gefälligen, wodurch er sowohl seine allegorischen als die dem wirklichen Leben entnommenen Figuren zu unserer Empfindung in Beziehung setzt.

Von dem Portrait ausgehend, beschritt er das Gebiet der heiligen und profanen Geschichte, sowie der Allegorie, und weiß mit unerschöpflicher Erfindung stets zufällige Züge auf seinen Gemälden anzubringen, welche unser Interesse erregen und die meist bekannten Stoffe unter einem uns neuen Augenpuncte erscheinen lassen. Aus dieser Ursache machen alle Bilder Batoni's den Eindruck des Genrehaften.

Sein „Verlorener Sohn", der fast nackt und von Entbehrungen aufgerieben, zu dem Vater zurückkehrt, ist eine gute Darlegung der dem Batoni eigenen Behandlung seiner Stoffe. Der Verschwender ist vortrefflich gezeichnet und der Ausdruck des Erbarmens, der unerschöpflichen Milde des Vaterherzens im Antlitz des Alten ist ebenso fein als deutlich. Das Eigenthümliche Batoni's tritt in der ebenso wirklichen als symbolisch bedeutsamen Bewegung des Vaters hervor, welcher seinen warmen, schützenden Pelzmantel öffnet und um die Blöße des Reuigen breitet. Mögen wir die Darstellung des herrlichen biblischen Gleichnisses in vieler Hinsicht auch ungenügend finden, so wird doch dieser tiefempfundene und den Sinn der Erzählung symbolisch treffende Zug uns zu gefallen nicht verfehlen.

Batoni, Girolami Pompejo oder Pompeo genannt, ward in Lucca (1708) geboren; bildete sich aber in Rom für die Kunst aus, in welcher Stadt er sich bis an seinen 1787 erfolgenden Tod aufhielt. Er arbeitete zuerst als Goldschmied, ging aber bald zur Malerei über. Früh verheirathet und genöthigt, durch Copiren Raphaelischer Bilder und Portraitiren den Unterhalt für sich und seine Familie zu gewinnen, wurden ihm die Formen des Urbiners geläufig, ohne den Sinn für die Auffassung des Charakteristischen der lebenden Menschen zu verwischen.

Pompeo Batoni galt mit Recht für den besten Maler seiner Zeit. Er schloß wenigstens auf keine unwürdige Weise die Reihe der Maler Italiens und insbesondere der römischen Künstler. Vierzig Jahre lang hatte Batoni den Ehrenplatz unter den italienischen Malern behauptet, als Rom zum Schauplatze der Anfänge wurde, wodurch eine neue Epoche der Kunst erstand.

Immanuel Kant hatte, indeß er den zerfahrenen Skepticismus zu einer systematischen, wissenschaftlichen Kritik erhob, mit diesem seinen Rüstzeuge zu dem Positiven, Wesentlichen im Reiche des Abstracten durchzudringen gestrebt. Seine Kritik konnte das großartige Feld nicht ignoriren, auf welchem das Abstracte, die Idee, mit der Empfindung verbunden, auftritt — das Feld der Kunst. Kant schuf seine Philosophie des Schönen und brach damit die Bahn, dem Inhalte der künstlerischen Formen philosophisch beizukommen und die gegenseitigen Abhängigkeitsgesetze, nach denen das Eine zum Maße des Andern wird, zu erkennen.

Diese Gesetze waren es, und nicht mehr die todte Aeußerlichkeit, welche man in der Antike, sowie in den Werken der großen Maler aufzufinden strebte, und mit diesen Bestrebungen hat die neue Epoche in der Kunst begonnen.

Winckelmann erschien in Rom, um im Sinne deutscher Kunstphilosophie seine Forschungen zu eröffnen. Neben ihm als Maler trat Anton Raphael Mengs auf, der erste Künstler des Frühmorgens der Kunst der Neuzeit, ein Eklektiker zwar, aber ein solcher, der Kant'sche Ideen durch die Methode der Caracci künstlerisch zu verwirklichen strebte.

Obgleich der aus der ästhetischen Analyse und nicht mehr aus derjenigen der bloßen Form heraus mühsam producirende Mengs keineswegs die schöpferische Idee in sich trug, wodurch die neuere Kunst zur Höhe hinansteigen sollte: so genügte doch schon sein Betreten der Bahn der Wahrheit, der ausgearteten italienischen Kunstausübung und der Bedeutung ihres letzten Meisters Pompeo Batoni gründlich ein Ende zu machen.



Andr. v. Ostade. W. French sc.

Raucher und Trinker. Smoker and Drinker.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden

Raucher und Trinker.

Von Adrian v. Ostade.

Holland bietet während der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts den Anblick eines reich bewegten, frischen Kunstlebens dar. Wie einst Tizian in Venedig herrschte, so herrschte der alternde Rembrandt in Amsterdam. Nach einer stillschweigenden Uebereinkunft ward Meister Paul als das Haupt der holländischen Maler betrachtet. Jeder Einzelne dieser Künstler konnte sich anheischig machen, in seinem besondern Fache Gemälde zu liefern, welche das, was Rembrandt auf dem betreffenden Gebiete zu leisten im Stande war, unbedingt übertrafen. Dennoch besaß der alte einsiedlerische Zauberer ganz allein so viele Poesie, wie die anderen holländischen Maler zusammengenommen.

Es ist eine eigenthümliche Empfindung, die sich unserer bemächtigt, wenn wir ermessen, wie beschränkt der Gesichtskreis der meisten holländischen Meister war, wie vollständig sie mit ihrem ganzen Wissen und Können in der ihnen eigenthümlichen, eng begrenzten Weise der Kunstausübung aufgehen. Wir suchen, so lange wir noch Neulinge sind, in den holländischen Bildern, welche Rembrandt nicht angehören, mit einer verzweifelnden Beharrlichkeit nach idealer Größe, nach freien, schönen Gedanken und edeln, großherzigen Empfindungen. Wir können uns nicht überreden, daß die Aeußerlichkeit der Gegenstände aus der plattesten Wirklichkeit den Muth haben könne, sich uns ohne weiteres als ein Object, würdig der Kunst, darstellen zu wollen. Wir können uns nicht von der Voraussetzung los machen, daß diese prosaisch, nüchtern, gedankenlos erscheinenden Gegenstände nicht eine Art sonderbarer, barocker Hieroglyphenschrift seien, welcher es an einem tiefen Sinne keineswegs mangele. Bei unserm Versuche, den holländischen Meistern gerecht zu werden, tragen wir das, was uns bewegt, in ihre Bilder hinein und meinen, dieselben dadurch am Ende verstehen zu lernen.

Aber wir machen bald die Entdeckung, daß sich die ehrlich und treuherzig uns anblickenden Holländer unsere Gedanken und Empfindungen nicht gefallen lassen wollen. Sie treten uns allenthalben mit obstinater Zähigkeit entgegen. Sie sind in der That nicht mehr, als sie scheinen; haben keine großartigen Hintergedanken; führen uns nicht auf eine bewußte Anschauung der Erscheinungen des Lebens zurück. Wir können sie nur aus ihren eigenen Bildern heraus erklären, wenn sie dieselben bleiben sollen. Sint ut sunt, aut non sint.

Die Holländer stellen ihre Gegenstände dar, wie sie dieselben in der Wirklichkeit vorfinden. Ohne Wahl hinsichtlich des inneren Werths ihrer Objecte stellen sie Zufälliges und Wesentliches dicht neben einander, verbinden Bedeutendes mit Trivialem und verhindern uns dadurch, in ihren Bildern den Ausdruck eines bestimmten Gedankens zu erkennen. Sie nehmen alle Züge des wirklichen Lebens, alle, Sinn oder keinen Sinn habende Besonderheiten der Erscheinung desselben in die Darstellung auf und überlassen es uns, was wir damit anfangen wollen. Daß wir aus diesem Chaos nicht willkürlich eine künstlerische, ideale Einheit bilden können, dafür dienen indeß die Gegenstände, welche wir nur als Nebensachen gelten lassen können. Dieselben stehen mit breiter Vollberechtigung neben solchen, denen wir eine wesentliche Bedeutung zu vindiciren geneigt sein möchten.

Wir sehen, die holländischen Meister haben keine sehr engen Grenzen, denn sonst würden sich dieselben leicht herausfinden lassen. Der Raum, in welchem das Zusammenstimmende neben dem Heterogenen, das Kleine neben dem Großen gleichmäßig sich zeigt, kann kein kleiner sein, sondern er ist so groß, wie möglich. Wir haben es mit so vielen ungleichartigen Dingen zu thun, daß wir, um

dieselben unter einen Begriff zu bringen, nothwendig denselben sehr weit fassen müssen, wie solches etwa der Fall ist, wenn wir eine Masse ungleichartiger gebrochener Zahlen unter eine Benennung bringen sollen.

Die künstlerische Welt, wie solche in den Werken der holländischen Maler uns entgegentritt, erscheint als ein Gegenbild der wirklichen Welt, strebt wenigstens danach, als ein solches sich darzustellen. Die holländischen Gemälde erscheinen in der ganzen Breite des wirklichen Lebens. Der Bruchtheil desselben, den sie schildern, hat nichts von seinen natürlichen Umständen eingebüßt, als daß wir nicht mehr das Verhältniß erkennen können, wodurch das wirkliche Stück Leben in der Reihe der natürlichen Erscheinungen in harmonischer Zweckmäßigkeit sich in das Ganze einfügte. Ein ungeheures Gemälde, auf welchem die Personen und Gegenstände in consequenter Verbindung zu einem Zwecke verbunden wirken, ist in eine Menge von Stücken zerschnitten, die uns mit der Prätension vorgelegt werden, daß jedes einzelne Stück ein richtiges Bild sei und für sich etwas bedeute. Aus der Verbindung gerissen, in welcher allein die Stücke des Bildes Sinn und folglich Berechtigung haben, so zu erscheinen, wie solches geschieht, werden sie zu gedankenlosen Fragmenten, zu unwahren Bildern dessen, was sie ursprünglich darstellten. Sie geben die Wirklichkeit, ohne die Idee, wodurch selbst das Häßliche derselben zu einem künstlerischen, Gedanken und Gemüth bewegenden Gegenstande wird. Die künstlerische Illusion wird durch die Illusion der Darstellung zerstört, welche, je vollkommener sie ist, desto stärker dahin wirkt, den geistigen Inhalt des Dargestellten unwirksam zu machen.

Die Holländer machen selbst nicht den Versuch, die künstlerische Illusion zu erreichen, oder mit anderen Worten, ihre Gegenstände nach freier Bestimmung so darzustellen, daß dieselben scheinbar aus sich selbst heraus, ohne Zuthun des Malers uns mit den Empfindungen und Gedanken desselben erfüllen. Die Holländer bestimmen gar nichts, sondern verhalten sich den Erscheinungen des wirklichen Lebens gegenüber passiv, wie ein daguerreotypischer Apparat. Wenn sie die Natur möglichst genau abgeschrieben haben, ist ihre Aufgabe erledigt.

In diesem Puncte leisten sie aber das Außerordentliche. Das Mittel zum Zwecke der Wirkung der Kunst, die naturwahre Darstellung wird bei ihnen Zweck durch sich, und geht in der ausführlichsten Genauigkeit bis zur vollsten optischen Täuschung. Die Forderungen, welche die holländische Kunst in dieser Hinsicht stellte, waren so hoch gespannt, daß die einzelnen Meister bald erkannten, daß sie sich Jeder auf einen besondern Kreis von Gegenständen beschränken mußten, wollten sie die Genauigkeit der Darstellung derselben auf die Spitze treiben.

Terburg lieferte seine Cavaliere, Gerard Dow seine unübertrefflich genauen alten Köpfe; Metsu seine Damen bei der Toilette, wobei es auf die Darstellung glänzender Geräthe und wie bei Abraham van Tempel und Franz von Mieris auf Satinkleider, Blonden und Spitzen und Teppiche abgesehen war. Der fast unzurechnungsfähige Brouwer malte die grotesken Gestalten seiner Zech- und Spielgenossen; Schalken stellte die Wirkungen des Lampenlichts dar u. s. w.

Das ungemein Stille, Ruhige in den Bildern dieser Meister und denjenigen ihrer zeitgenössischen Landsleute liegt in der eigenthümlichen Weise ihrer Kunstausübung. Die Maler treten nicht selbstbestimmend auf, sie schaffen nicht, sondern versehen nach besten Kräften die Dienste eines Spiegels, dem eine schöne Dame und ein kupferner Kessel, ein silbernes Waschbecken und eine alte Treppe, ein zartes Schooshündchen und ein Besenstiel, das zarte Erröthen eines jugendlichen Mädchenantlitzes und die Falten einer seidenen Schleppe als völlig gleichberechtigte Dinge erscheinen.

Die Wirkung, welche die dargestellten Gegenstände auf uns machen, steht ganz bei ihnen. Selbst wenn die Figuren lebhaft bewegt erscheinen, werden sie die uns fast wehmüthig stimmende lautlose Ruhe nicht los. Sie haben dem Maler so lange Modell stehen und sitzen müssen, daß ihnen

das wirkliche Leben, die wirkliche Bewegung ausgegangen ist und der Ausdruck zur Grimasse wurde. Die ursprünglichen Figuren erscheinen innerlich isolirt; sie thun nur so, als ob sie gemeinschaftlich etwas thun wollten. Eine consequent gegliederte Handlung giebt ihnen nicht die Kraft des Nothwendigen in Miene und Bewegung. Alles was die Figuren thun, könnten sie ganz wohl unterlassen.

Dies letztere ist ein Lobspruch in gewisser Beziehung. Es liegt darin die reale Festigkeit ausgedrückt, welche die Holländer ihren Figuren zu verleihen verstanden. Dieselben sind der Wirklichkeit so getreu nachgeschrieben, daß wir an ihrer persönlichen Existenz nicht zweifeln. Sie könnten allerdings in Folge dessen handeln, und zwar nach der Intention des Malers, wenn dieser nicht durch ihre Naturwüchsigkeit gebunden wäre, vermöge welcher sie nur durchaus in ihrer eigenen Rolle zu gebrauchen sind. In den meisten Fällen beschränkt sich diese Rolle auf ein Statistenthum. Sie haben weniger etwas zu thun, als sich in einer Situation zu zeigen.

Unter dem Gewichte des Stoffs wird das wahre Leben in den holländischen Gemälden verkümmert und bis auf das tiefste Maß herabgedrückt.

In der Wirklichkeit vermögen uns die unbelebten Gegenstände, mögen sie noch so kraftvoll erscheinen, nicht lange festzuhalten. Eine Landschaft mit fester Beleuchtung fesselt uns in geringerm Grade, als eine solche, in welcher die emporsteigende oder sinkende Sonne ihre glorreichen Phantasmagorien entfaltet. Durch die Bewegung des Lichts, des allgemeinen Mittels für die Erscheinung der Gegenstände, treten diese zu uns in innigern Rapport. Die unbedeutendste Spur selbständiger Bewegung aber genügt, um als dominirende Erscheinung sich geltend zu machen.

Ein kleines Segel fern am Horizont einer prachtvollen Küstenscenerie, der einsame Falke, welcher über einer grandiosen Felsenlandschaft schwebt — bloße Puncte im Verhältniß dessen, was unser Blick umfaßt — wirken kraftvoll genug auf uns, um der ganzen Masse unbelebter Natur das Gegengewicht zu halten.

Wo die Bewegung erscheint, da hört die Bedeutung des todten Stoffes auf. Er ordnet sich derselben unter. Wir haben die bestimmteste Vorstellung von dem Blicke, den Mienen eines Menschen, den wir einmal besuchten, würden aber in Verlegenheit gerathen, sollten wir seinen Anzug genau beschreiben, oder das Detail der Ausstattung des Zimmers, in welchem er uns empfing, angeben. Wir schrecken vor der genau ähnlichen Photographie unsers Freundes zurück, weil wir nicht seine Gesichtszüge an sich, sondern die Bewegung derselben als die Aeußerung des innern Lebens aufgefaßt haben. Eine einzige hervorstechende Eigenthümlichkeit in der Bewegung genügt, um die Vorstellung von einer uns selbst unbekannten Person hervorzurufen. Das Bild, welches von anderen Menschen in unserm Innern lebt, besteht aus mehreren oder wenigeren solcher Eigenthümlichkeiten. Das Uebrige beschränkt sich bei uns nur auf eine undeutliche, allgemeine Vorstellung.

Stellt der Maler allein jene Eigenthümlichkeit in der Bewegung, den charakteristischen Ausdruck, dar, giebt er die Gesammterscheinung eines Menschen nur in so weit wieder, um diesen Ausdruck sichtbar zu machen, so ist die Wirkung desselben stärker, als solche die dargestellte Person selbst hervorbringt. Er liefert eine Caricatur. Geht er über die Verfolgung der minder auffallenden Eigenthümlichkeiten hinaus, um das mit Genauigkeit darzustellen, was in unserer Auffassung keinen Platz gefunden hat, so vermindert er die Wirkung des Charakteristischen und gelangt bei der Verfolgung dieser Richtung dazu, im besten Falle die todte Grimasse zu malen.

Wird eine Figur bis auf das geringste Detail dargestellt, so wie solche in der Wirklichkeit erscheint und der momentane charakteristische Ausdruck ist genau so wie im Leben gefaßt, so wird der todte Stoff dennoch im Bilde überwiegen. Es existirt hier nicht, wie im Leben, eine Folge von Bewegungen, die einen wechselnden Eindruck auf uns machen und sich zu einer Gesammtwirkung ver-

einigen, die einerseits weit über den Effect des augenblicklichen Ausdrucks hinausgeht, auf der andern Seite aber unsere Empfänglichkeit für die Auffassung des blos materiellen Details vermindert. Soll daher der Eindruck der lebendigen Wirklichkeit in der Malerei genau getroffen werden, so genügt das Copiren der Natur nicht. Dieselbe muß durch die Auffassung und Schaffenskraft des Künstlers wiedergeboren werden, tritt unter andere Abhängigkeitsgesetze von Inhalt, Ausdruck und Form und gelangt als künstlerische Wahrheit dazu, uns den Eindruck der Wirklichkeit zum Bewußtsein zu bringen.

Je genauer daher die Holländer die Natur copirten, desto mehr wurden ihre Gemälde derselben unähnlich. Sie gelangten dahin, in ihren Bildern die Apotheose der todten Masse darzustellen. Ihre Menschen sind Caricaturen, Grimaciers oder erscheinen alles Lebens, aller geistigen Bewegung ledig.

Die sklavische Nachahmung der Natur hat auf dem Felde der Landschaft wenigstens ein erhebendes Resultat geliefert. Ruisdael eröffnet uns durch seine Gemälde einen Einblick in das auch im Kleinsten zu beobachtende Walten des Naturlebens. Er malt Stoff gleich seinen Landsleuten, hat aber den Vortheil, daß derselbe auch in vollkommenster Ruhe sein still-geheimnißvolles Leben bewahrt. Fassen wir die Leistungen der holländischen Schule zusammen, so ergiebt es sich, daß dieselbe in der bloßen Stimmung befangen geblieben ist. Die Holländer sind, von den beängstigend einseitigen Stilllebenmalern an, bis zu dem größten Meister der holländischen Schule, Rembrandt, alle Stimmungsmaler. Rembrandt faßte, statt die stoffliche Welt positiv mit höchster Genauigkeit zu schildern, gleich seinen malenden Landsleuten, die Gegenstände negativ auf, um die Veränderungen der Bedingniß der Erscheinungen, des Lichtes darzustellen. Er ist so immateriell, wie die Luft, die durch seinen Lichtstral lebendig wird, wie die Töne der Musik, wie unsere Empfindungen und steht mitten inne zwischen der Welt der schweren Materie und derjenigen, in welcher die freie Bewegung des Gedankens herrscht.

Adrian v. Ostade ist einer der besten Meister der holländischen Schule. Man liebt es seit langer Zeit, den guten Ostade, wie derselbe zum Unterschiede von seinem geringer begabten Bruder Isaak genannt wird, als den holländischen Teniers zu bezeichnen. Der Flamländer hat jedoch seinen Humor, seine spirituelle Charakteristik vor ihm voraus. Ostade ist zwar gleich Kaspar Netscher von Geburt ein Deutscher, muß jedoch gleich diesem als Maler für die Holländer zählen.

Es ist eine gewisse verständige Gründlichkeit in Ostade's Bildern. Er strebt nach malerischer Gruppirung, sucht seine Situationen abzurunden und führt nur in seiner ersten Periode uns mit echt holländischer Nachlässigkeit Figuren vor, die in eine Ecke des Bildes gedrückt erscheinen, die weder durch ihre Beleuchtung noch durch das, was sie vornehmen, einen Anspruch auf unser Interesse erheben können.

Später finden wir bei ihm oft in perspectivischer Hinsicht gut geordnete Gemälde, obgleich er in der Regel seinen Augenpunct etwas hoch nimmt, wodurch die Linien des Grundes zu steil ansteigen, wie dies in seinem berühmten Gemälde im Louvre „eine Bauernwirthschaft" (mit dem kleinen Mädchen und dem Hunde) der Fall ist. Ein ruhiges Interesse verbindet seine Figuren mit einander. Die gräulichen Mißgestalten aus seiner ersten Periode verschwinden in seinen späteren Gemälden; aber die decenter im Puncte der Häßlichkeit ausgestatteten Figuren verlieren dadurch eine gewisse naturfrische Kraft des Ausdrucks. Dies läßt sich am besten bemerken, wenn man zwei Bilder aus verschiedenen Perioden mit einander vergleicht, die möglichst genau hinsichtlich der Gegenstände und der Anordnung derselben übereinstimmen. Der „Maler in seinem Atelier", welchen die Galerie des Louvre besitzt, ist ganz nach demselben Princip wie das den gleichen Gegenstand behandelnde Bild Ostade's behandelt, das sich im Museum zu Dresden befindet. Die Hauptfigur sitzt mitten im Zimmer und malt, von hellem, durch ein hohes Fenster links von dem Beschauer eindringendem Lichte umfangen.

Der Dresdener Maler sieht viel reputirlicher aus, als der in Paris befindliche, welcher an nichts weniger als daran gedacht hat, Toilette zu machen, obwohl die Sonne schon hoch über die Berge scheint. In dem Dresdener Bilde ist Alles freier, sicherer behandelt, der Meister ist seiner Perspective und seiner Lichtführung mächtiger und führt in das, viel größer als in dem Pariser Bilde erscheinende Fenster eine breitere Lichtmasse in das Gemach ein. Dennoch bleibt die eindringlichere Wirkung auf der Seite des Pariser Bildes. Bei diesem erscheinen die Puncte, auf denen vorzugsweise der malerische Effect ruht, stark betont, während die mehr harmonische Behandlung des Dresdener Bildes, wodurch auch dem Unwesentlichern eine größere Bedeutung beigelegt wird, die Spitzen dieses Effects abstumpft.

Der Sinn für das Malerische ist dem Ostade in einem hohen Maße eigen. Das Malerische bildet einen allenthalben mit Entschiedenheit hervortretenden Charakterzug seiner Werke. Mögen seine Figuren Gesichter gleich abschreckenden Mißgeburten besitzen, so fehlt ihnen doch nicht die Fähigkeit, die wirksame Licht- und Farbenführung des Meisters aufzunehmen, ja in der Regel eignen sich diese Fratzen viel besser hierfür, als dies bei edleren, menschlicheren Gesichtern der Fall sein würde.

Ostade's Compositionen erscheinen in zwanglosester Weise stets so, um diejenigen Puncte, welche die Perspective in seinen Bildern stützen, so stark herauszuheben, daß uns das bestimmte Gefühl der Räumlichkeiten, oder der Scenerie aufgeht, in welche er uns einführt. Diese Kraft der Perspective müßte ihrer Natur nach den Beschauer als mit augenfälliger Absicht entwickelt ansprechen. Dies ist indeß sehr selten der Fall. Ostade componirt nicht aus der Theorie heraus, sondern nach dem Vorbilde des wirklichen Lebens. Er hat die Fähigkeit, in der Wirklichkeit den wirksamen perspectivischen Effect herauszufinden. Nie erscheint dieser in theoretischer Dürre und Schroffheit. Außer dem Haupteffect nimmt Ostade auch Nebensachen, welche er mit demselben verbunden findet, in seine Bilder mit hinüber und verhindert dadurch, daß seine Effecte isolirt erscheinen. Das in perspectivischer Hinsicht Accidentielle, welches Ostade in seinen Compositionen einführt, pflegt meist reich vertreten zu sein und bildet ein harmonisch stimmendes Gegengewicht der Kraft der bestimmenden perspectivischen Puncte. Wo Ostade diese Nebensachen der Natur nachbildend postirte, erscheint er vorzüglich. Stellt er sie nach seinem Belieben auf, so überwirft er sich meist mit dem Princip seiner Anordnung. Seine Empfindung ist jedoch fein genug, um fast nie entschieden störende Verstöße gegen dieselbe zu begehen. Erst in seiner spätern Zeit kann man in Ostade's Gemälden das Bestreben finden, seine Kunst zu verbergen, die Ursache minder fühlbar zu machen, wodurch er seinen perspectivischen Effect erreicht.

Seine Figurengruppen haben stets eine große Fähigkeit, eine wirksame Lichtführung zu begünstigen. Sie sind so geordnet, daß wir nicht den mindesten Zwang fühlen und weisen dadurch darauf hin, daß das Leben selbst ihrem Arrangement zum Grunde liegt.

In diesem Sinne für das Malerische ist Ostade dem Teniers bei weitem überlegen. Teniers hat uns meist nur ein und dasselbe Arrangement in den verschiedenen Gegenständen zu bieten, welche er darstellte. Wer eines seiner Dorffeste, eine seiner Hochzeiten sah, kennt sie im Puncte der Anordnung alle. In den Interieurs begegnet uns fast stets das im Mittelgrunde geschlossene Zimmer mit einer seitlichen Aussicht in ein Hintergemach. Dies Alles ist gegen den Reichthum Ostade's nüchtern, dürftig. Das berühmte Bild Teniers, „die Gemäldegalerie" ist, was die malerische Anordnung betrifft, ängstlich, mühsam und matt.

Die geistvolle Beobachtung, die feine Charakteristik liegt auf der Seite des berühmten Flamländers; aber die Vorzüge der Phantasie kann der weniger spirituelle Ostade ihm gegenüber in Anspruch nehmen.

Dies Walten der Phantasie ist das Kennzeichen, wodurch sich Ostade von den geborenen

Holländern unterscheidet. Die Einbildungskraft der letzteren erhebt sich nur sehr selten über Null. Was sie vor Augen sehen und mit den Händen begreifen können, das vermögen sie darzustellen, weiter nichts. So wie sie die natürlichen Gegenstände finden, müssen sie solche gebrauchen und alle Zufälligkeiten der Erscheinung schlechthin mit in den Kauf nehmen. Sind die Objecte unter diesen Umständen nicht zu verwenden, so muß auf die Darstellung derselben verzichtet werden. Die holländischen Maler besitzen nicht die Fähigkeit, in ihrer Darstellung das Unwesentliche der natürlichen Gestaltung von dem Nothwendigen zu trennen, dieselben mehr oder weniger umzubilden, sie willkürlich in neue Verbindungen zu bringen und ihnen zu einem bestimmten künstlerischen Zwecke ein neues Leben zu verleihen.

So sklavenhaft ist Ostade nicht an die Welt der natürlichen Erscheinungen gebunden. Völlig frei aber ist er eben so wenig. Seine Einbildungskraft ist vorwiegend ortssinnlicher Natur. Er kann in seinen Vorstellungen die Situationen seiner Figuren beliebig combiniren, aber über die gegebenen Figuren kommt er nicht hinaus. Die Darstellung der neu gebildeten Situationen kann indeß bei Ostade nicht ohne weiteres erfolgen.

Er ist weder künstlerisch genug gebildet, um die richtige Darstellung kraft seiner theoretischen Einsicht zu erzwingen, noch hinreichend leichtsinnig, um sich mit einer mangelhaften Darstellung zufrieden zu geben. Das Regelrechte, Systematische seiner deutschen Natur ist ihm hier im Wege, obgleich dasselbe seinen Sinn für das Malerische entschieden stützt. Um die malerische Wirkung zu erreichen, die ihm vorschwebt, muß er sich bequemen, dieselbe in der wirklichen Welt aufzusuchen. Er erkennt sie augenblicklich und hat jetzt das Resultat, welches er durch eine geschickte Benutzung der theoretischen Grundsätze der Darstellung nicht zu erreichen vermochte, in der Wirkung der natürlichen Gegenstände vor Augen.

Je weniger die Wirklichkeit seine Einbildungen verkörpert, desto unvollkommener und fehlerhafter werden seine Bilder. Wir können von ihm Meisterwerke, wie seine „Kegelbahn" und wahrhaft stümperhafte Arbeiten, wie seinen „Bauerntanz" in einer Scheuer (mit den beiden bei einem Bierkruge im Vordergrunde kauernden Kinder, dem Hunde und dem umgestürzten Schemel links) von ihm finden, die in einem und demselben Jahre gemalt sind. Er hat ein sehr wesentliches Moment seiner Vortrefflichkeit nicht zum freien Gebrauche in der Hand, sondern hängt von der Aeußerlichkeit ab, weil seine Einbildungskraft der plastischen Bestimmtheit ermangelt. Dies ist so sehr der Fall, daß er die natürlichen Erscheinungen mangelhaft auffaßt, wenn solche nicht einen gewissen Grad von Festigkeit und Deutlichkeit besitzen. Wo der Meister Formen wiedergeben will, die zu lebhaft bewegt sind, um in jeder Situation einen deutlichen Eindruck zu machen — wie dies z. B. bei Tanzenden geschieht — vermag seine Phantasie die Reihe der Auffassung des Besondern weder zu einer richtigen Gesammtauffassung zu verbinden, noch das Einzelne dem allgemeinen Eindrucke der bewegten Figuren gemäß, selbst zu bilden.

So steht Ostade zwischen Rembrandt und den Detailcopisten der Natur mitten inne. Seine Einbildungskraft führt ihn über die bloße Naturnachahmung hinaus, wirkt aber zu unbestimmt, um mit den Erscheinungen der natürlichen Gegenstände frei schalten zu können. Sie ist zu fest an diese gebunden, als daß Ostade zu gegenstandlosen Träumereien gelangen und sich darauf, gleich dem Rembrandt, beschränken könnte, die wechselnden Strömungen der Empfindungen durch die Musik des Lichtes auszudrücken.

Ostade ist übrigens ein großer Meister in der Beleuchtung und Färbung, obgleich sie bei ihm nicht nach Rembrandt'scher Art zum Zwecke an sich wird. Seine Bilder sind so sauber und klar, wie die besten des Teniers; nur ist Ostade's Ton warm, goldig und spricht viel mehr zum Gemüth, als

der frische aber kühle Silberton des Flamländers. Ebenfalls hat Ostade den entschiedenen Vorzug in der breiten, ruhigen Behandlung sowohl des Lichtes als der Farben. Ein Teniers'sches Bild neben einem von Ostade sieht nüchtern, dünn, wie lasirt aus, und macht den Eindruck, als wenn die Farben hüpften.

Die Belvedere-Galerie besitzt neben dem „Raucher und Trinker" und mehreren Bauernscenen eines der besten Werke Ostade's „den Zahnbrecher."

Ostade war mit Adrian Brouwer ein Schüler des Malers Hals. Er verließ seinen Meister ziemlich frühzeitig und fing in Haarlem selbständig zu arbeiten an. Die Invasion der Franzosen brachte ihn auf den Gedanken, nach Lübeck zurückzukehren. Seine Freunde wußten ihn jedoch zu bewegen, daß er versprach, wenigstens so lange in Amsterdam zu bleiben, bis eine wirkliche Gefahr für Leib und Leben einzutreten drohe.

Der Künstler, dessen Familie stark anwuchs, dachte sehr bald nicht mehr daran, Holland zu verlassen. Er entwickelte eine solche Productionskraft, daß er in dieser Hinsicht sich mit den begabtesten Meistern zu messen vermag. Wie reich die Einbildung Ostade's ist, sehen wir nur dann, wenn wir eine Sammlung von einigen Dutzenden von Kupferstichen nach seinen Gemälden vor uns ausbreiten. Die Betrachtung einer solchen Folge von Ostade's Werken gewährt einen Genuß, welcher allein als Beweis für die Vortrefflichkeit des Meisters gelten könnte — wenn sich kein anderer fände. Man könnte das, was wir über Ostade sagten, bis auf tausende von kleinen Zügen hinaus ausführen und würde dennoch das Interesse, welches der Maler zu bieten im Stande ist, nicht erschöpfen.

Ostade starb 1685, fünfundsiebzig Jahre alt.

Jesus Christus.

Von Antonio Allegri.

Könnte die Vortrefflichkeit eines Künstlers lediglich nach dem Grade der Bewunderung bemessen werden, welche seine Werke hervorrufen, so wäre Antonio Allegri, nach seinem Geburtsorte Correggio genannt, unbedingt der größte Maler aller Schulen. Raphael erscheint nur den an Verständniß und Empfindung außergewöhnlich Begabten in seiner ganzen Größe. Die großen Massen haben das feine künstlerische Maß seiner Gebilde stets als zu wenig wirksam gefunden und es fehlt nicht an ehrlichen Leuten, welche offen gestehen: daß dem „Raphaelcultus" eine traditionelle Ueberschätzung dieses Meisters zum Grunde liege.

Michel Angelo hat tausende von Künstlern durch „seine großartige Körperlichkeit" in Erstaunen gesetzt und es giebt gewiß wenige Maler, die Rom besuchten und nicht wenigstens einige Skizzen nach Buonaroti ihrer Mappe einverleibten. Die meisten dieser Kunstjünger betrachten Michel Angelo als den Oedipus, dessen Hauptverdienst in der Lösung anatomischer Räthsel besteht. Uebrigens aber gilt die Meinung, daß das bloße Spielen mit materieller Kraft, welches bei Michel Angelo auf der Hand liege, die Schwere und Rohheit des Stoffs nicht verdecken könne, sondern diese Eigenschaften desselben so überwiegend fühlbar mache, daß Geist und Empfindung darüber verloren gehe. Wenn Buonaroti, der spirituellste aller Maler, aber selbst für Jünger der Kunst zum bloßen Modelleur herabsinkt, so ist es ganz in der Ordnung, daß andere gute Leute, welche mit Modelliren ungefähr

eben so viel zu thun haben, wie mit der Erforschung der Gesetze, nach denen sich die Bewegung einer Trombe vollzieht, den Künstler ungenießbar finden.

Bei Tizian irrt die Menge schon bedeutend weniger. „Man sieht doch, wie und wo?" wie der Schüler im „Faust" sagt. Im Ganzen genommen aber können wir des Künstlers in seinen Bildern zu wenig habhaft werden. Er wirkt nur durch seine Gegenstände, die er uns durch das Hinstreben auf die Illusion so nahe bringt, als möglich. Je vollständiger er die Naturwahrheit erreicht, und seinen Figuren selbständiges Leben giebt, desto mehr verschwindet der Maler, dessen besten Werke wie von sich selbst entstanden zu sein scheinen. Es muß uns überlassen bleiben, was wir vor seinen Gemälden empfinden und denken können. Dies ist für eine große Menge gebildeterer Personen nicht übermäßig bequem. Man könnte ganz wohl einen Dolmetscher gebrauchen, der eine nähere Verständigung der Tizian'schen Figuren mit den Beschauern freundlichst übernähme. Die Tonart der Melodie der Empfindungen mußte wenigstens angegeben werden, welche die einzelnen Gemälde zu erwecken bestimmt wurden. Es könnte sonst leicht der Fall eintreten, daß die Musik im Innern des Beschauers im latenten Zustande verharrte und stumm bliebe, so daß es mit dem bloßen Anschauen der allerdings vortrefflich gemalten Bilder des großen Venetianers sein Bewenden hätte.

Bei Correggio gewinnt die Sache ein anderes Ansehen. Er ist der Maler, den Jeder verstehen kann. Die gefällige Form ist ihm in hohem Maße geläufig. Er übernimmt sich nie bezüglich des geistigen Gehalts seiner Darstellungen, sondern verarbeitet gemeinfaßliche, geläufig gewordene Ideen. Seine Gemälde besitzen Plastik genug, um der Einbildungskraft der Beschauer einen festen Halt zu geben und sind hinreichend mit zufälligen Eigenthümlichkeiten der Figuren ausgestattet, um den „Anschein" der Naturwahrheit zu behaupten und der Monotonie der Formen zu entgehen. Daß diese Eigenthümlichkeiten zufällig bleiben, zu dem Zwecke des Bildes in keiner nothwendigen Beziehung stehen, mit anderen Worten sich nicht zu Attributen eines künstlerischen Charakters der Figuren erheben, erleichtert eben das Bemerken dieser isolirt erscheinenden Besonderheiten. Die Consequenzen, welche aus denselben gezogen werden könnten, stören selten, sondern finden in dem allgemein gefaßten Inhalte des Gemäldes ihren Platz und ihre Beruhigung, wie die Flüsse im Meere.

Das Gedankenobject Correggio's ist nicht die Handlung oder die Situation, welche er darstellt, sondern die Empfindung, welche das Darzustellende in ihm erregt. Er ist der Maler der reflectirten Stimmung, wie kein Anderer. Figuren, welche naturwahr vor uns hintreten, um etwas zu thun, was zunächst sie selbst betrifft, kann Correggio nicht benutzen. Ihre Selbstberechtigung würde den Maler in den Hintergrund drängen. Er löst sie daher von der Naturwahrheit soweit los, daß sie nur noch den Schein derselben haben und giebt ihnen willkürliche Bedingungen der Erscheinung.

Es ist keiner der geringsten Reize, den Correggio ausübt, daß seine Figuren gleichsam vor unseren Augen entstehen. Wie aus dem geheimnißvollen Dunkel hervor, in welchem die Einbildungskraft herrscht, drängen und schweben sie uns aus der märchenhaft bewegten, mit wogenden Licht- und Farbenmassen uns fesselnden Atmosphäre auf Correggio's Bildern entgegen. Wir fühlen es, daß wir uns in einer unwahren Welt befinden; aber der Künstler trägt uns, und gleich einem mächtigen Zauberer zeigt er uns die seinem Winke gehorchenden Figuren. Sie lächeln, so wie er lächelt, blicken uns trübe, düster oder voll himmlischen Sehnens an — die getreuesten Dolmetscher der leisesten Regungen im Busen ihres Meisters. Sie führen vor uns entzückende Schauspiele auf, die der Meister dichtete, um uns zu zeigen, wie liebenswürdig sie sind. Ihr Thun hat nichts Irdisches. Sie nehmen überhaupt in Wahrheit nichts vor, sondern zeigen uns nur, auf welche Weise sie etwas thun würden. In jedem Augenblicke weisen sie auf den Meister zurück und singen sein Lob, und enthüllen uns ein neues Geheimniß seiner Schöpferkraft.



Correggio. A. H. Payne sc.

Christ bearing the Cross. *Christus das Kreuz tragend.*

Hier braucht man um Empfindung nicht verlegen zu sein, denn wir sehen nichts, als was auf solche hinweist. Die Ursache der entfalteten Empfindungen ist zwar sehr oft dürftig vertreten; aber das schadet nicht; wir könnten sonst durch Nachdenken von unseren Empfindungen abgezogen werden. Der eine Gedanke, welcher alle Bilder beseelt, ist mit den Empfindungen, welche sie ausdrücken, zu genau verbunden, als daß derselbe uns nur einen Augenblick entgehen sollte: daß der Meister das Ideal seiner Gemälde ist.

Dieser Maler, welcher sich selbst apotheosirt, ist bedeutend genug, um unser Interesse nicht bloß flüchtig zu erregen. Er ist eine Natur von fast weiblicher Zartheit der Empfindung, dessen Phantasie aber an Kühnheit ihres Gleichen sucht. Das Schrankenlose derselben läßt sich durch die plastisch gestaltende Kraft nicht fassen und wendet sich daher zur Versinnlichung ihres Wirkens an den unermeßlichen Raum, gleich der Musik und dem Worte des Dichters. Das Licht und seine Wirkungen im Raume der Atmosphäre muß dem Maler zur Enthüllung seines Innern dienen.

Diesem Princip ist die plastische Erscheinung untergeordnet und dient demselben als Träger.

Correggio's Stärke und Schwäche gehen aus einer und derselben Ursache hervor. Er ist unendlich reich und doch im Grunde genommen nicht mannigfaltig. Seine Figuren besitzen keine innerliche Verschiedenheit. Für Alles, was denselben am Ausdrucke eines bestimmt gefaßten Eigenlebens fehlt, müssen wir die Empfindung des Malers als Ersatz annehmen. Dies führt zur Monotonie trotz des reichsten Wechsels der bloßen Aeußerlichkeit der Erscheinungen, wodurch Correggio eben dieser Einförmigkeit des Eindrucks vorzubeugen strebt.

Um diesen Wechsel der Erscheinungen im höchstmöglichen Grade zu erzielen, gebrauchte er das Mittel der Verkürzungen mit einer Kühnheit, die derjenigen Michel Angelo's nichts nachgiebt. Die Formen der Figuren Correggio's entsprechen der Stimmung, welche sich in der unnachahmlich harmonischen, träumerisch milden Färbung ausspricht. Die Formen sind weich, glatt und lassen die feinsten Abstufungen seiner Licht- und Farbentöne erkennen. Durch die Verkürzungen bewirkt es Correggio, daß seine Figuren immer einen möglichst großen Raum von dem Vordergrunde nach der Tiefe des Bildes hin einnehmen. In Folge dessen besitzt jede einzelne Figur einen möglichst großen Antheil an der Wirkung des Helldunkels. Die einzelnen Theile der Figuren haben ihre Position in Räumen mit verschiedenen Farbenabstufungen, wovon nur die im Vordergrunde befindlichen Figuren, auf denen die Haltung des Helldunkels ruht, eine Ausnahme zu machen pflegen.

Die Verkürzung ist für Correggio das Mittel, seine wunderbare Kunst der Luftperspective zu entfalten. Hier hat Correggio Niemand über sich und nur Rembrandt steht in gewisser Beziehung neben ihm. Correggio hat uns indeß durch sein Helldunkel seine Figuren zu zeigen; das Erstere ist da, um den Letzteren ihre Wirkung zu verleihen. Rembrandt hat die Figuren bloß nothwendig, um sein Helldunkel zu zeigen, ein Dienst, den bei dem Holländer eine Gesellschaft von alten Baumstumpfen oder Aehnliches sehr wohl zu versehen im Stande ist.

Correggio gelangt in der ihm eigenthümlichen Richtung zu kraftvoller perspectivischer Wirkung seiner Figuren und endigt mit optischer Illusion. Hierfür ist das große Publicum zu allen Zeiten sehr empfänglich gewesen. Die Art der Darstellung Correggio's schließt im Princip, wie in der Technik alles Harte, Rauhe, Schroffe aus. Seine Gemälde erscheinen vielmehr harmonisch, und dem Contrast ist in denselben nur eine sehr beschränkte Wirkung, nämlich die gestattet, das Zusammenstimmende noch mehr herauszuheben. Diese Eigenschaften haben dem Correggio den Namen des Malers der Grazie erworben.

Wahrhafte Anmuth ist jedoch bei dem großen Meister ein seltenes Ding. Grazie ist an eine wohlgefällige Form nicht nothwendig gebunden; aber sie erscheint nie ohne den charakteristischen

Seelenausdruck, ohne die Entfaltung der Innerlichkeit, welche speciell der anmuthigen Person angehört. Es ist daher gar nicht wunderbar, daß Correggio, welcher in der Regel in dem allgemeinen Ausdruck seiner Figuren befangen bleibt, so selten wahrhafte Anmuth darzustellen vermochte. Wo er über das ruhig Gefällige in seinen Köpfen hinausgeht und die Bewegung der Gesichtszüge vorherrschen läßt, geräth er dagegen in das Gezierte, welches auf den wenigsten seiner Gemälde ganz fehlt.

Die Belvedere-Galerie bewahrt einige berühmte Bilder dieses Meisters. Voran dürfte die vom Jupiter umarmte Jo stehen. In einigen Wolkenpartien scheint das Bild indeß übermalt und ist an den bezüglichen Stellen schwerer, als das in Berlin befindliche Bild, welches denselben Gegenstand darstellt.

Wunderbar schön ist der Raub des Ganymedes; Madonna mit dem Kinde und St. Johannes, sowie ein bogenschnitzender Amor. Eine kolossale Madonna hat für ihre Größe nicht genug Kraft und das Gemälde „Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel" paßte dem Stoffe nach, welcher individuelle Bestimmtheit verlangt, nicht besonders für Correggio's Darstellungsweise.

Die Galerie Liechtenstein besitzt eine Perle von Correggio's Hand: eine Venus mit herrlicher Carnation, sowie eine Madonna.

Ein eigenthümliches Bild ist der in derselben Sammlung befindliche „Christus, das Kreuz tragend." Der Kopf ist ganz naturalistisch aufgefaßt und deutet entschieden auf ein Bildniß hin. Köpfe ähnlicher Art finden sich bei Correggio nicht oft. Es sind in dem Gemälde zu wenige Bedingungen gegeben, um zu erkennen, ob dasselbe aus der Zeit stamme, in welcher der Maler seine vollkommene Herrschaft über das Helldunkel bereits erreicht hatte. Allem Anscheine gehört der „Christus" aber zu den Werken, welche Correggio vor seinem dreißigsten Jahre ausführte.

Die Gemälde der Liechtenstein'schen Galerie haben für den Künstler ein besonderes Interesse. Die allerwenigsten der hier befindlichen Schätze sind von einer fremden Hand berührt. Es sind die eigenen Pinselstriche der Meister, welche uns hier entgegentreten.

Die Galerie Esterházy zeigt des Künstlers Eigenbildniß — einen fein modellirten Apostelkopf mit sinnendem Ausdrucke. Ein anderes, durch den Stich sehr bekannt gewordenes, Gemälde stellt die Madonna dar, welcher das Jesuskind an der Brust liegt. Der kleine Johannes bringt demselben in seinem Gewande Früchte dar.

Correggio ist ein Genius vom ersten Range. Er kann nur mit seinem eigenen Maßstabe gemessen werden. Sein Weg in der Kunst gehört speciell ihm an. Er hat keinen Vorgänger auf seiner Bahn und keinen einzigen bedeutenden Nachfolger. Correggio zersprengte für seine Person die schematistische Gebundenheit der alten Darstellungsweise vollständig. Er mag sich auf Leonardo da Vinci namentlich in seiner frühern Periode gestützt haben und Michel Angelo mag einen Einfluß auf ihn ausüben; aber die Bezüge zu diesen Meistern besitzen nur einzelne Haltpuncte bei Correggio, welche ihre von der Darstellungsweise der anderen beiden Meister unabhängigen Ursachen und Wirkungen zeigen.

Wir bemerken, um den letztern Umstand näher anzudeuten, bei Leonardo sowohl wie bei Correggio das Streben nach gefälliger Form. Da Vinci faßt zunächst das Charakteristische seiner Figuren auf und bildet dies nach seinen Vorstellungen von gefälligen, homogenen Formen so weit um, wie solches geschehen kann, ohne den Ausdruck der individuellen Besonderheit aufzuheben. Correggio fängt mit der gefälligen Form an, verleiht ihr einen allgemeinen Ausdruck, eine Stimmung und kann sich auf das Charakteristische nicht einlassen.

Beide, Correggio und Michel Angelo, huldigen dem Princip der Bewegung in ihren Ver-

kürzungen. Angelo vermag nur dadurch, daß er in der Verkürzung die Bewegung concentrirt, die volle Kraft des charakteristischen Ausdruckes seiner Figuren zu erzielen. Correggio hat die verkürzten Figuren nothwendig, um jeder einzelnen derselben möglichst viele der Wirkungen seines Clairobscur mitzutheilen und somit diese Wirkungen zu concentriren, mit anderen Worten, der Stimmung seines Bildes die höchste Kraft zu geben. Angelo gelangt dahin, seine Figuren von seiner eigenen Person unabhängig zu machen, indeß er die Aeußerungen des Eigenlebens der Figuren auf die Spitze treibt. Correggio's Figuren weisen aber um desto eindringlicher auf den Maler selbst hin, je vollkommener und wirksamer das an ihnen erscheint, was sie selbst nicht in der Gewalt haben — die Wirkungen des Lichts, deren Träger sie sind.

In der Kunst der Färbung sind Correggio und Tizian einander ebenbürtig. Aber Jeder geht von besonderen Principien aus und erreicht eine Wirkung, deren der Andere nicht mächtig ist.

Die Naturwahrheit ist bei den Figuren Correggio's Nebensache und erscheint nur zufällig. Bei Tizian ist sie das Wesentliche, welches zunächst seiner selbst wegen da ist. Tizian erreicht seine Wirkung dadurch, daß er die Localtöne, als nächstes Eigenthum seiner Gegenstände, dominiren läßt; bei Correggio hat der Localton nur insoweit Berechtigung, als er die beabsichtigte Gesammtwirkung der Licht- und Farbenführung begünstigt. Im andern Falle wird der Localton der Consequenz des Helldunkels gemäß abgeändert, oft bis zur directesten Unwahrheit.

Tizian's Figuren erscheinen als die Verklärung des Realen; bei Correggio giebt es nichts Reales als den Modus seiner Vorstellungs- und Empfindungsweise.

Tizian kann uns eine herrliche Rose malen; Correggio malt, wie sie duftet.

Das „Anch' io sono pittore! Auch ich bin ein Maler!" was Correggio vor Raphael's heiliger Cäcilie zu Bologna ausgerufen haben soll, ist weltberühmt geworden. Außer diesem begeisterten Ausrufe kann aber über Correggio's Jugend fast gar nichts Authentisches beigebracht werden.

Man hat ihn Andrea Mantegna zum Meister gegeben, ohne hierfür einen andern Beweis, als den zu führen, daß Correggio's früheste Gemälde in dem Schnitte der Köpfe Aehnlichkeit mit denen Mantegna's besitzen.

Correggio führt seinen Beinamen von seiner Geburtsstadt Reggio unweit Modena. Sein eigentlicher Name war Antonio Allegri. Er ward im Jahre 1493 oder 1494 geboren, also zu einer Zeit, als Leonardo da Vinci vierzig Jahre, Michel Angelo zwanzig und Raphael zehn Jahre alt waren. Sein Vater Pellegrino Allegri war ein Handelsmann und ließ seinem Sohne eine gute Schulbildung geben. Gewiß scheint es zu sein, daß Correggio nach dem Jahre 1506, in welchem Andrea Mantegna zu Mantua starb und sein Sohn Francesco seine Schule fortführte, bei diesem Letztern malte. Andrea Mantegna kann als der Erste betrachtet werden, welcher sich mit Erfolg auf die Darstellungen von Verkürzungen verlegte.

Zu Correggio's ersten Gemälden von Bedeutung gehört die in der Dresdener Galerie befindliche Madonna di San Francesco, auf welchem, ursprünglich zu einem Altarblatte bestimmten Bilde der heilige Franciscus eine der Hauptfiguren ist. Der Maler verheirathete sich bereits im Jahre 1519. Seine übrige Lebensgeschichte beschränkt sich — wenn man die ziemlich gleichgültige Nachricht ausnimmt, daß Correggio später eine zweite Ehe eingegangen sei — auf die Nachrichten von seinen Werken. Er starb 1534.

Andrea del Sarto.

Lustige Fanfaren tönten durch den Wald von Fontainebleau. Dies war nicht der dumpfe, langgezogene Ton des Waldhorns, welcher sanft anschwillt, gleich dem Rauschen des Windes, sich in unregelmäßigen Modulationen ergeht, die uns an die willkürlichen, unerwarteten Wendungen im Gesange eines wilden Vogels mahnen, sondern Trompetengeschmetter, mit voller Kraft beginnend gleich einem Donnerschlage über unseren Häuptern. Die scharfen Töne der Trompete, die Todfeindinnen von genußreichem Sinnen und gefühlvoller Betrachtung, schienen die traumvolle Ruhe des Waldes gewaltsam zu verscheuchen, gleich einem Pfeile, der den Schlafenden weckt. Das Geschmetter mahnte an das offene Feld, wo hell im Sonnenscheine die Panzer der ritterlichen Kämpfer und die geschwungenen Schwertklingen weithin ihre schnell wechselnden Stralen entsenden. Die Kriegsweise mahnte zum Kampfe und wenn man die Kunst der Waffen genau verstand, so hätte man die lockenden und dann wie in einem wilden Aufschrei des Muths endigenden Trompetentöne als ein Signal erkannt, das beim Turnier als ein Zeichen der Herausforderung die Ritter in die Schranken rief.

Das Turnier im Walde von Fontainebleau war eines der reizendsten, welches je unter dem ritterlichen Franz I. abgehalten wurde. Hier glänzten keine geschliffenen Schwerter, sondern die Augen junger Damen, welche den Widerstand der Ritter zu brechen strebten und die „gallenbittere Lanzenspitze“ war von den, von Amor in Honig getauchten, „geflügelten Pfeilen Liebe erweckender Rede“ verdrängt.

Auf einem, rings von Gebüsch und mächtigen alten Bäumen umzogenen ovalen Wiesengrunde war eine glänzende Gesellschaft versammelt. Der Frühling, welcher aus dem Gezweige und dem Blättermeere hervorlauschte, sah seine schönsten Herolde und Kämpfer auf dem blumigen Wiesengrunde versammelt.

Unter einer weitschattenden Eiche war ein Thron aufgethürmt, der nur aus einer ungeheuern Menge von Rosen zu bestehen schien, welche von weitem den duftig schimmernden Abendwolken glichen. Aus diesen Blumenwogen erhob sich ein goldschimmernder Sitz, auf welchem eine bezaubernd schöne, weibliche Gestalt thronte. Ihr weißes Kleid war mit Blumenguirlanden geschmückt; ihre frischen Wangen beschämten die Rosen und ihre Augen funkelten nicht weniger lebhaft, als die diamantenen Thautropfen in dem glänzend schwarzen Haar.

Diese Königin hatte einen Hof von Damen und Rittern um sich versammelt. In wechselnden Gruppen erschienen die jugendlichen Gestalten bald stehend, bald zwanglos auf dem Rasen gelagert, oder gleich schimmernden Blumen über die Wiesenfläche zerstreut.

Nachdem die hinter dem Rosenthrone stehenden Herolde abermals eine Fanfare hatten ertönen lassen, lüftete einer der Ritter den kleinen mit Federn besetzten Hofhut und redete die Königin an:

— Erhabene Herrscherin! Dein Befehl ist bis an die Grenzen des Erdballs gedrungen und Deine Diener, die machtvollen Zauberer, haben die Blüte der minnenden Ritterschaft mit Windesschnelle zu Deinen Füßen versammelt, damit Du über sie richtest.

Nicht allein aus jenen Landen,
Wo das Kreuzpanier erhöhet,
Nahten freudig die Vasallen
Um den Preis hier zu erringen ...



Andrea del Sarto. Schultheiss sc.

Die Grablegung Christi. The Burial of Christ.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanst. v. A. H. Payne Leipzig & Dresden.

Auch herbei vom fernen Thule
Ward ein Kämpfer hergeführet,
Dessen Thatenlust ihn muthvoll
Ließ der Nordpolkälte trotzen.
Ja vom Fabelland des Ostens,
Wo die Abenteuer wachsen
Gleich den Aehren eines Feldes,
Die mit Stacheln reich versehen...

— Höre Vetter! Du wirst anzüglich und zwar zunächst gegen Deine eigene Person. Wie kannst Du es wagen, Deine Würde dadurch zu beeinträchtigen, daß Du Einfältigkeiten vorbringst? Ich bin durchaus nicht brodneidisch, sonst würde ich außerdem darauf hinweisen, daß Du im besten Zuge bist, mir ins Handwerk zu pfuschen...

Die Person, welche auf diese Weise den geschraubten dichterischen Erguß unterbrach, trug eine Narrenkappe und den Kolben mit Eselsohren. Das dicke, äußerst verschmitzte, fast geistreiche Gesicht des Narren sah grinsend aus einem ungeheuern Blumenkranze hervor, welchen der Possenreisser um den Hals trug.

Der Declamator wandte sich halb nach dem Narren um und sagte in flüsterndem Tone:

— Störe mich nicht, Vetter! Du hast nachher noch Zeit genug, mich zu tribuliren, Triboulet.

— Bei den Gebeinen meiner witzigen Ahnherren, rief der Narr, wenn ich hätte vermuthen können, daß Du Dir im „fernen Thule" dies elende Wortspiel hast aufhängen lassen, ich würde bis zum jüngsten Tage geschwiegen und stumm jenes „Fabelland des Ostens" betreten haben, wo alle Weisheit der Erde noch nicht halb so viel als die Hälfte meines allererbärmlichsten Witzes gilt...

— Du erhältst Prügel, Triboulet! murmelte der Ritter.

— Vetter Franz! Du konntest Dir die Mühe ersparen, diesen Witz zu machen. Ich bin kein so närrischer Diener, um von meinen Witzen zu sprechen, ohne gebührendermaßen derjenigen meines erhabenen Gebieters zu gedenken. Ohne Dir den Beweis dafür zuzumuthen, würde ich bemerkt haben, daß Du allein in ganz Frankreich im Stande bist, meine schlechtesten Witze in zwei Hälften zu spalten und diese Hälften als das Beste aufzutischen, was Du an Witz zu liefern vermagst.

Die Rosenkönigin erhob ihr mit Blumen umwundenes Scepter und machte lächelnd gegen Triboulet eine drohende Bewegung.

— Madame, es ist Zeit für mich, zu schweigen! rief der Narr. Wenn ich von meinen schlechtesten Witzen nicht sprechen darf, ohne daß Ihr meint, ich rede von Euch, so hört Alles auf!

Der Ritter begann wieder seine Verse.

— Holde Königin der Minne! sagte er. Durch einen zudringlichen, boshaften Zauberer, den Eure Schönheit mit Neid erfüllt, ward meine Huldigung unterbrochen.

Ja vom Fabelland des Ostens,
Wo die Abenteuer wachsen
Gleich den Aehren eines Feldes,
Die mit Stacheln reich versehen...

— Das sind Disteln! schrie Triboulet, das sieht jeder Esel ein. Ich kann mir nicht helfen.

Ein schallendes Gelächter erfolgte.

Der Ritter fuhr nach einer Pause in heiterster Stimmung fort:

Von dem Glutland Taprobana,
Führte Merlin tapfre Kämpen
Her zur Spitze Deiner Füße.
Alle haben sie gelitten

An der Süßigkeit der Herzqual,
Die den Tapfersten besieget,
Irrt er fern von der Geliebten.
Alle schmücken reiche Ehren,
Opfer auf der Minne Altar,
Und das Zeugniß, daß die Kämpfer
Ihrer Minne stets gedachten.
Jeder der Getreuen schwöret,
Daß der Rittertugend Muster
Bel-Tenèbre und Orlando,
Auch die stolzen Paladine
Von des Artus Tafelrunde,
Alle minder Qual erduldet,
Als das Schicksal Deinen Diener'n
Jedem einzeln zugemessen.
Jeder klagt, daß seine Dame
Auf dem ganzen Erdenrunde
Nicht an Grausamkeit und Kaltsinn
Ihres Gleichen je gefunden.
Holde Königin der Minne!
Deine Weisheit soll entscheiden
Welche Dame ihren Ritter
Zu der ärgsten Qual verdammte.
Ist dies Tigerherz gefunden,
So gebührt es Dir in Gnaden
Ihm die Strafe zu dictiren.
Jeder Ritter schwört auf Ehre
Daß er — wär es selbst im Traume —
Nie der Treue Glanz vernichtet!
Auf die Schranken! Naht Vasallen!
Daß die Königin Euch richtet!

Die Rosenkönigin verneigte sich gegen den Sprecher, während sich die Damen rechts, die Herren links von ihrem Throne aufstellten. Dann erhob sich die Königin und sagte mit wohltönender Stimme:

Eröffnet ist der cour de l'amour!
Zwar herrsch ich, doch ich gehorche nur.
Von Frankreichs Herrscher zur Richt'rin bestellt...

— Verbeuge Dich, Franz! raunte der Narr dem Könige zu.

Belohn ich den treuesten Ritter der Welt!
Der Herold soll künden
Nach allen vier Winden
Daß heute die Kön'gin den Liebeshof hält!

Ein betäubender Trompetentusch folgte und der erste Herold rief die Eröffnung des cour de l'amour in den altgewohnten Reimen aus.

Es war der König Franz I. selbst, welcher vor den Rosenthron als erster Candidat für die Würde des treuesten Ritters der Welt hintrat. Er warf einen flammenden Blick auf die Königin und kniete nieder. Die Dame erröthete, als sie sich vorwärts neigte, um mit dem Scepter sein Haupt zu berühren und dem Monarchen dadurch das Zeichen zu geben, aufzustehen.

— Wer seid Ihr? fragte die Königin.

— Ich bin ein armer Ritter, welcher geschworen hat, sich nicht anders, als den Namenlosen zu nennen, bis die Sprödigkeit und erfinderische Grausamkeit der Dame, welche er für die schönste der Erde hält — was er zu Roß und zu Fuß gegen jeden guten Ritter verfechten wird — entweder von seiner unerschütterlichen Treue besiegt, oder durch Euren Machtspruch, o Königin, gebrochen sein wird!

— Welcher Heimat rühmt Ihr Euch, namenloser Ritter?

— Gnädige Prinzessin, sagte der Narr, erwartet in diesem Puncte von meinem Herrn keine genaue Antwort. Das Gedächtniß ist seine starke Seite nicht. Ich sehe mich daher genöthigt, ihm mit meiner Wissenschaft beizuspringen. Mein edler Herr, dieser Namenlose, stammt aus der Türkei... Lieber Herr, weswegen seht Ihr mich denn so wüthend an? Die Wahrheit kommt am Ende doch an den Tag und da ists am besten, wir beginnen gleich mit derselben... Also, durchlauchtigste Prinzessin, mein Herr ist ein Türke, und wenn nachher der Eidschwur von wegen der Treue an die Reihe kommt, so ist natürlich bei meinem edlen Herrn nur von türkischer Treue die Rede.

— Vetter Bourbon, sagte Franz I. mit lauter Stimme, ich bitte Euch, diesen giftigen Narren niederzuschlagen.

Der Connétable, die ernsteste Gestalt in der ganzen heitern Versammlung, sah den Triboulet mit einem verachtenden Blicke an und entgegnete:

— Sire, ich habe nicht die Absicht, dem Narren einen unsterblichen Namen zu verleihen, indem ich mein gutes Schwert mit seinem buntschäckigen Camisol in Berührung bringe. Uebrigens glaube ich, ist der Narr ganz in seinem Rechte. Die Creatur wird meines Wissens bezahlt, den einen Theil des Hofes zu ärgern, damit der andere darüber lachen kann.

— Bin ich etwa ein Theil des Hofes? fragte der König den Connétable mit unverkennbarem Unmuthe.

— In diesem Augenblicke seid Ihr's, Sire, das heißt, wenn man auf die Posse eingeht, in welcher Ihr eine Rolle zu übernehmen geruhtet. Soll die Consequenz gelten, so gebietet in diesem Augenblicke nur die Prinzessin von Carignan — er verbeugte sich gegen die Königin des Minnehofes — und diese wird in der Behauptung des Narren nach meinem Urtheile zu vielen Stoff zum Nachdenken finden, als daß sie den elenden Burschen ohne weiteres verdammen könnte.

— Gut gesprochen, Connétable! sagte der wohlbeleibte Montmorency, während er dem Prinzen von Bourbon auf die Schulter klopfte. Aber thut mir den Gefallen, da Ihr einmal im Zuge seid, Eure Taschen vollends umzukehren, damit alle Eure saueren Kirschen zum Vorschein kommen...

— Edler Namenloser! wandte sich die Prinzessin von Carignan an den König. Ohne Zweifel habt Ihr diesen düstern Ritter — sie deutete auf den Connétable — deshalb an meinen Hof geführt, um mir einen Theil der Buße, welche das Geschick über Euch verhängte, anschaulich zu machen. Wir empfinden eine Ahnung Eurer Qualen, wenn Ihr verurtheilt gewesen sein solltet, mit diesem finstern Ritter, der Euch so wenig gleicht, wie Don Galaor seinem feinen und höflichen Bruder Amadis ähnlich ist, als mit Eurem Gesellschafter zu verkehren.

Das wettergebräunte Gesicht des Connétable glich dem bei Sturmwetter aufgehenden, dunkel glühenden Monde. Er sah mit zorniger Bestürzung die schöne Herzogin von Savoyen an, drehte sich militairisch auf dem Absatze herum und schlug den Weg nach dem Schlosse ein.

Franz I. fing nun in seiner Rolle als namenloser Ritter an, seine Irrfahrten und Abenteuer zu erzählen. Er fand hierbei genugsamen Anlaß, die Empfindungen zu schildern, welche ihm die Prinzessin einzuflößen gewußt hatte. Die Verse, welche er an den geeigneten Stellen einflocht, hatte er nach dem Muster der Liebesklagen in dem Fabliau vom Aucassin de Beaucaire selbst gemacht, eine große Anstrengung, die ihn mehrere Tage in Anspruch genommen hatte.

— Erlaubt Euch Euer Gelübde, fragte die Prinzessin mit einiger Befangenheit, Eure Dame zu nennen, oder ist sie namenlos gleich Euch?

— Namenlos!

— Wir werden über sie urtheilen, entschied die Königin, wenn auch die übrigen irrenden Ritter ihre Klagen angebracht haben werden.

Unter rauschendem Beifall machte der König dem schönsten Cavaliere seines Hofes, dem zweiundzwanzigjähren Sire de Rohân Platz.

Einer der liebeskranken Ritter folgte dem andern. Die von ihnen angeklagten Damen wurden vor die Königin des Minnehofes gefordert und suchten sich auf anmuthige Weise in Prosa und Versen gegen die Beschuldigungen der Grausamkeit zu rechtfertigen. Nachdem die Dame des letzten Paladins sich vertheidigt hatte, begann die Königin mit ihren Ehrendamen eine geheime Berathung.

Unter rauschender Musik wurde hierauf der namenlose Ritter von der Prinzessin als derjenige bezeichnet, dessen Liebesproben und Treue über alle Vergleichung erhaben seien. Die Ehrendamen brachten einen mit Goldblättern durchflochtenen Myrtenkranz und Franz I. näherte sich der Herrscherin des Minnehofes, um von ihr als der treueste Ritter der Welt bekränzt zu werden.

Triboulet hatte sich bisher mäuschenstill verhalten. Jetzt aber drängte er sich vor.

— He! Schönste Königin! rief er. Du stehst im Begriffe, die größte Ungerechtigkeit zu begehen, welche seit der Erfindung des edlen Unsinns des cour de l'amour erhört worden ist. Sage dem namenlosen Ritter, daß er nicht nothwendig habe, mich auf eine Art anzusehen, als gedenke er sich die Augen zu verrenken. Ich bin von seiner „namenlosen" Treue festiglich überzeugt, kann aber den Beweis liefern: daß noch ein Paladin existirt, welcher dermaßen von seiner Dame maltraitirt wurde, daß die erduldeten Qualen sämmtlicher anderen Ritter zusammengenommen gegen die Martern meines Paladins wie paradiesischer Honig erscheinen. Die Gerechtigkeit erheischt, daß es mir gestattet werde, meinen Lazarus den Zweiten vorzustellen.

Die Prinzessin sah den König fragend an.

— Immerhin, sagte dieser. Ich werde mich noch einige Augenblicke zurückziehen, damit Meister Triboulet seinen Einfall zu Tage fördert. Ich wette, daß er selbst jener berühmte Paladin ist und als seine grausame Dame uns eine Hundepeitsche vorstellen wird, die er von einem der Jäger geliehen hat.

Der König trat zur Seite.

Meister Triboulet aber hüpfte nach den, dem Hofe angehörenden Zuschauern des aufgeführten Spiels und ergriff einen Mann bei der Hand, der sich aus allen Kräften sträubte, als der Narr ihn nach dem Rosenthrone zu führen versuchte.

Dieser Mann war seiner Kleidung nach kein Franzose. Seine zierlichen Formen umschloß eine Art von Tunica von weißem, faltigem Sammet, der mit schmalen Streifen von dunkelgrünem Seidenzeuge besetzt war. Ein purpurrother Gürtel, wie solchen die Oberitaliener und Venetianer trugen, war um die Taille geknotet und fiel mit seinen Quasten und Trodbeln bis zum Knie hinab. Statt des französischen Huts trug der Fremde ein Barret von rothem Sammet. Er war ein noch junger Mann, trug keinen Bart und sah außerordentlich blaß aus. Sein Gesicht hatte etwas unbeschreiblich Anmuthiges. Der Blick seiner großen dunkeln Augen aber zeugte von tiefer Schwermuth.

— Wen hat der Narr sich ausersehen? fragte Franz I. neugierig. Wahrlich, er bringt den Florentiner auf den Platz. Meister Triboulet! Wolltest Du so gefällig sein, Dich mit höchster Zartheit aufzuführen oder soll ich Dir's durchaus durch Peitschenhiebe beibringen lassen, wie sich der Narr gegen diejenigen zu benehmen hat, deren Genius der König ehrt?

— Ereifere Dich nicht, Vetter Franz! sagte Triboulet. Bin ich nicht im Begriff, den Signor Andrea ganz uneigennützig zu der Ehre des treuesten Ritters zu verhelfen. Vorwärts, Meister! flüsterte er dann dem Manne in der Tunica zu. Wenn ich Euch heute nicht die Erlaubniß verschaffe, daß Ihr wieder nach Florenz zurückkehren dürft, so soll mir der erbärmlichste, unzünftige Schalksnarr die Pritsche zerbrechen dürfen.

Mit scheuer Befangenheit folgte ihm der Fremde und entblößte vor der Prinzessin von Carignan sein edel geformtes Haupt.

Gnädigste Königin der Liebe! rief der sich neben dem Fremden aufstellende Triboulet. Der grenzenlosen Bescheidenheit dieses interessanten irrenden Ritters wegen, wie auch deshalb, um denselben zu verhindern, die edle Langue d'oui zur Folter meiner Ohren zu mißhandeln, trete ich hier als Dolmetscher auf. Du hast doch nichts dagegen einzuwenden, Meister?

Der neben ihm Stehende murmelte einige italienische Worte.

— Wer schweigt, willigt ein! erklärte Triboulet. O Königin! Du siehst hier in meinem Clienten den Träger eines der berühmtesten Namen der Christenheit: Signor Andrea Vannucchi, genannt: „Andrea senza errori“ oder „der nicht Irrende.“

— Dolmetscher, nur irrende Ritter haben das Recht, innerhalb dieser Schranken zu erscheinen.

— Gnädigste, Meister Andrea ist lediglich in Bezug auf die Führung seiner Lanze, welche die Form eines Pinsels besitzt, ein nicht irrender Ritter. Uebrigens irrt er fortwährend, weil er — wie selbst in diesem Augenblicke — niemals weiß, wohin eigentlich sein Weg geht. Hast Du noch etwas gegen den Paladin einzuwenden?

— Fahre fort in Deiner Erzählung.

— Unser als Pinsel durchaus fehlerloser Meister Andrea erblickte zu Florenz das Licht dieser Narrenwelt. Ein böses Omen warf den Edlen gleich bei seiner Geburt in die unmittelbare Nachbarschaft der Hölle...

— Wie so das?

— Gnädigste, sein Vater war ein Schneider und rühmte sich als solcher nicht allein Eigenthümer eines Fegefeuers, sondern auch einer Hölle für die gestohlenen Zeugfetzen zu besitzen, deren Urian Signor Vannucchi senior selbst war. Von der Kunst dieses großen Mannes führt Meister Andrea seinen Adel als Andrea del Sarto, oder vom Schneider — ein Name so alt, daß derjenige der Montmorency gegen selbigen wie ein neugebornes Kindlein erscheint.

Da der kleine Andrea bereits so früh mit der Schneider-Hölle bekannt wurde, würde jeder Augur und Haruspex geweissagt haben: daß eine anderweite Erdenhölle über ihn keine Gewalt haben werde. Wirklich wuchs das Kind unter Glück verheißenden Auspicien heran. Andrea zeigte eine ausnehmende Neigung, ein Narr zu werden, denn er stichelte schon früh mit wahrer Virtuosität, so daß der Knabe unter Denen, die im Golde der Wahrheit arbeiteten, sich einen ehrenvollen Platz errang. Da warf Andrea den Stichel zur Seite und griff zum Pinsel, und von diesem Augenblicke an war er verloren. Er begann seine Pinselei damit, sich auf die Irrfahrt nach dem heiligen Graal zu begeben. Er suchte das Urbild der Schönheit, diesen Schatz, kostbarer als selbst der Stein der Weisen, wovon jeder Narr wenigstens ein Stück besitzt, während der Lapis pictorum allemal durch einen bösen Zauberer verwandelt wird, so wie sich die Künstler desselben bemächtigt zu haben glauben.

Es muß Merlin, der Sohn des Teufels selbst gewesen sein, der unsern malenden Schneider dergestalt verblendete, daß dieser glaubte, in der That das Urbild des Schönen, dies bezaubernde, Liebe und Sehnsucht erweckende, siegreiche, sichtbare Nichts in leibhaftiger Gestalt gefunden zu haben.

Er entdeckte ein wunderbar reizendes, weibliches Wesen, das der große Zauberer Farnonsenso in eine der erbärmlichsten Gassen von Florenz hineingebannt hatte. Sie war gezwungen worden, das Weib eines groben Riesen, Namens Blaufinger zu werden, der sich in dieser Sackgasse unter der Maske eines Hutmachers verbarg.

Andrea del Sarto, welchen Triboulet noch immer bei der Hand hielt, wollte sich durchaus entfernen, als die vornehme Versammlung in lautes Gelächter ausbrach.

— He, Freund, fasse Muth! rief der Narr. Hierher dringen Deine Feinde, die Zauberer, nicht, wie sie Dich auch bedrohen. Die Geschichte der Liebe Andrea's und der verzauberten Hutmacherfrau ist eine der reizendsten und rührendsten, welche es geben kann. Nachdem die Liebenden zwei Mal zwölf Monden lang auf die furchtbarste Weise gefoltert worden waren, schien sich Farnonsenso endlich derselben zu erbarmen. Eines Tages, als sich der hutmachende Riese gegen seinen Herrn und Meister ganz besonders unhöflich benahm, schlug ihn der Zauberer todt und gab der Geliebten Andrea's die Freiheit.

Jetzt naheten sich die Freunde Andrea's und warnten ihn, vor einem neuen boshaften Streiche Farnonsenso's auf der Hut zu sein. Die alten Aeltern des Verblendeten beschworen ihn, sich von der Zauberprinzessin abzuwenden — vergebens. Andrea heirathete die Geliebte. Seine Dame machte ihn zu allernächst zu ihrem Knechte. Sie gönnte ihm weder Ruhe noch Rast, verjagte alle seine Freunde und Schüler, verleumdete ihren Gemahl aller Orten, schnitt ihm seinen Verdienst ab, um ihn desto wirksamer um Geld plagen zu können, und vergeudete das von ihrem Sklaven Gewonnene mit ihren Galanen.

Ein edler Fürst von Gallien vernahm von dem grenzenlosen Elende des Opfers von Farnonsenso's boshaften Zauberkünsten. Er entriß Andrea seiner Hölle und führte ihn zum schönen Frankreich. Aber der Zauber verfolgte den Unglücklichen auch hier. Die brennendste Sehnsucht verzehrte ihn, sein Urbild der Schönheit wiederzusehen. Gewiß ist es des Zauberers Werk, daß Andrea nicht im Stande ist, einen Frauenkopf zu malen, ohne seinen Quälgeist zu porträtiren. Nicht allein seine Kunst, sondern auch sein Leben ist an diese schöne Teufelin gebunden. Die Martern, welche Andrea, getrennt von seinem Weibe, aussteht, lassen die Qualen, welche er in ihrer Nähe erduldete, als eine Rosenflor erscheinen.

Der Herrscher von Gallien hat das Gelübde Andrea's empfangen, daß derselbe aus allen Kräften widerstehen wolle, wenn die Zauberer ihn zur Rückkehr nach Italien nöthigen sollten. Der unglückliche Andrea hat ritterlich sein Wort gehalten; aber seht ihn Euch nur ordentlich an: er wird sicherlich darüber zu Grunde gehen. Seine Liebe und Treue zu seinem bösen Dämon ist sein Leben, das sich, fern von seiner Angebeteten, sehr bald verzehren wird... Seine Krankheit ist so groß, daß die schönsten Damen von ganz Frankreich, welche hier versammelt sind, nicht im Stande wären, durch ihre Liebe die Leiden des Bezauberten zu vermindern... Nun, schöne Königin, giebt es einen Ritter, treuer als den meinigen, den selbst Deine Schönheit der Geliebten nicht abwendig zu machen vermöchte? Vermag sich eine der Damen der Ritter, welche vor Deinem Throne standen, an Bosheit und Grausamkeit mit der entzauberten Hutmacherfrau zu vergleichen?

— Gewiß nicht, Narr, erwiederte die Prinzessin von Carignan, denn das Gift der Untreue hat keiner der Ritter im Herzen seiner Dame gefunden.

— Ist hier ein Ritter gegenwärtig, welchen die Untreue seiner Dame zu größerer Liebe entflammen würde? rief Triboulet.

Niemand antwortete.

— Wohlan! Hier steht mein Ritter, der die Schlange um desto mehr liebt, je grausamer sie

ihn zerfleischt und mit ihren Bissen sein Leben vergiftet... Vetter Franz, Du wirst es Dir schon gefallen lassen müssen, mit dem Titel des „treuesten Ritters unter den Nichtverzauberten" Dich zu begnügen. Werden die Verzauberten mitgezählt, so ist Andrea der Schneider der Erste.

— Es ist nur ein Lorbeerkranz für den Sieger in meiner Hand! sagte die Minnekönigin. Wie sollte ich zwei allertreueste Ritter krönen können?

— O, Andrea's Sinn steht nicht nach einem Kranze aus Deiner Hand. Immerhin kröne Deinen namenlosen Ritter; aber beglücke den Ritter vom heiligen Graal der Liebesschmerzen mit der gnädigsten Erlaubniß, in sein Elend zu seinem bösen Dämon zurückzukehren.

— Ich gewähre ihm diese grausame Gnade! rief die Prinzessin.

— Mit nichten, Gnädigste! sagte König Franz schnell vortretend und die Hand des Malers ergreifend, als wolle er sich auf alle Fälle dessen versichern. Das wäre ein schöner Schluß dieses Festes, wenn mir dieser Künstler entrissen werden sollte, der mir für alle Liebeshöfe der Provence nicht feil ist. Ich bitte Euch, schöne Cousine, sofort Euer Wort zurückzunehmen... Ich habe Andrea's Versprechen, daß er nicht daran denken will, nach Florenz zurückzukehren, bevor er nicht die umfassenden Arbeiten ausführte, deren Vollendung er übernahm. Er wird mich hoffentlich nicht zwingen wollen, daß ich ihm einige meiner Bogenschützen zu immerwährender Begleitung gebe!

— Namenloser Ritter! rief die Prinzessin in sehr mißmuthige Laune gerathend. Ihr scheint zu vergessen, daß in diesem Augenblicke und so lange, bis die Herolde den Schluß des cour de l'amour verkündet haben werden, nach altem Brauch und Recht ich allein über Alles entscheide, was vor meinen Thron gebracht wird. Ich wiederhole daher, daß Andrea, der Ritter vom vergifteten Graal, frei und ohne Gefährde ziehen kann, wohin ihn sein Herz treibt. Der Herrscher von Gallien, welcher nicht der Lehnsherr des unglücklichen Ritters ist, wird ihm keine Gewalt anthun, bei unserer höchsten Ungnade.

Franz I. war so zornig, wie er selten zu werden pflegte. Hätte er sich des Narren zu bemächtigen vermocht, er würde denselben zu Boden geschlagen haben. Triboulet kletterte auf einen Baum und hielt von hier aus eine große Rede.

— Schießt den boshaften Affen mit der Armbrust herab! rief der König in blinder Wuth.

— He, Vetter, rief Triboulet, ich will nur wieder herunter kommen, denn ich ertrage den Anblick nicht, daß Du Dich in meiner Rolle so jämmerlich abarbeitest. Laß die Piqueurs, wo sie sind, Vetter, und stelle Deine Narrenrolle zur Seite, um einen vernünftigen Grund anzuhören.

Zahlst Du nicht, daß ich als Narr Dir,
Hoher Vetter, diene treulich?
Ist ein Narr nun größer, echter,
Als wenn er ohn einge Lüge
Frei vom Schnabel Wahrheit kündet?
Zeige mir, daß ich gelogen,
Holder Vetter, und ich schwöre,
Daß ich für dies kluge Schwatzen
Gern mit meinem Rücken büße.
Doch bin ich als Wahrheitspredger
Ein completes Narrenmuster,
Warum ziehst Du nicht den Beutel
Um mir meine Kunst zu lohnen?

Auf den Wink der Königin des Festes eilten die Herolde nach Franz I. hin, um ihn vor den Thron zu fordern. Er erschien, mürrisch, tief verstimmt und ließ sich, während seine Mienen ihre unzugängliche Kälte bewahrten, den Lorbeerkranz aufs Haupt setzen.

— Ritter vom Graal! sagte hierauf die Prinzessin zu Andrea del Sarto. Wenn wir Euch in Gnaden gestatten, hinzuziehen in die Heimat, wo Eure Dame weilt, so haben wir damit Euch noch nicht der Verpflichtung entbunden, wieder nach Gallien zurückzukehren.

— Ich danke Euch, Cousine! rief Franz. Höre, Andrea, Du kannst nicht leugnen, daß Du Dich freiwillig so fest verpflichtet hast, mir zu dienen, als wärest Du an Händen und Füßen gebunden. Dennoch will ich Dir, um den Ausspruch der Prinzessin von Carignan aufrecht zu erhalten, die Rückkehr nach Florenz gestatten. Knie nieder und danke der Fürstin für ihre Gnade.

Andrea gehorchte mit Thränen in den Augen.

— Das Uebrige machen wir allein zusammen ab. Wann gedenkst Du zu reisen?

— Noch diese Minute, wo möglich! rief Triboulet von ferne.

Das Fest wurde, nachdem die böse Laune des Königs wieder beschwichtigt worden war, in heiterer Weise zu Ende gebracht und spät Abends trugen wilde Männer den König und die Prinzessin auf Thronsesseln von laubigen Eichenzweigen nach dem Schlosse, indeß die übrigen Damen und Herren mit großen Wachsfackeln in den Händen singend und jubelnd und links und rechts durch die Gebüsche eilend, das hohe Paar umkreisten.

Franz forderte noch an demselben Abende den Maler vor sich. Das einfache Versprechen, innerhalb einer Frist von spätestens drei Monaten wieder aus Italien abzureisen und wieder nach Paris zurückzukehren, genügte dem Könige nicht. Andrea mußte vor dem Priester seine Versicherung wiederholen und dieselbe durch einen Eid auf das Sacrament bekräftigen.

Nunmehr schien Franz alle Besorgnisse aufgegeben zu haben. Er gab dem Maler umfassende Aufträge, Gemälde und Florentiner Mosaik- und Steinschneider-Arbeiten anzukaufen, für welchen Zweck er dem Maler eine große Geldsumme einhändigen ließ. Zwei Tage nach dem Minnefeste reiste Andrea del Sarto von Fontainebleau ab, um sich nach seiner Heimat zu begeben.

Seine Frau empfing ihr Opfer mit Entzücken. Ein wahrer Festtag brach für das wieder vereinigte Paar an. Die schöne Lucretia empfing ihren Gatten mit offenen Armen. Von seinem Glücke berauscht überhäufte der Künstler seinen Abgott mit kostbaren Geschenken und machte die ersten Wochen des Wiedersehens zu einem ununterbrochenen Feste. Der Zeitpunct rückte heran, daß Andrea, seinem Versprechen gemäß, nach Frankreich zurückkehren mußte. Angst und Gewissensbisse überfielen den Meister, welcher bereits den größten Theil der ihm vom Könige Franz anvertrauten Summe durchgebracht hatte.

Er wollte Krankheit vorschützen, um sich länger in Florenz aufhalten zu können. Das fehlende Geld gedachte er zu ersetzen, indeß er sofort Arbeiten für das Kloster der Serviten übernahm. Signora Lucretia aber, welche nicht im entferntesten die Absicht hatte, ihren Gatten abermals nach Frankreich reisen zu lassen, oder gar selbst ihm nach diesem Lande zu folgen, ruhte nicht, bis daß das letzte der französischen Goldstücke vergeudet worden war. Voll Angst, daß der König von Frankreich ihn für seine Wortbrüchigkeit und Unredlichkeit verfolgen lassen werde, verbarg sich Andrea im Servitenkloster Annunziata, wo er mehre Gleichnisse aus dem Neuen Testamente, so wie auch eine Grablegung Christi malte, die unter dem Namen der Vinta weltberühmt geworden ist.

Seine Freunde, unter denen namentlich Franciabigio ihn zur Reise nach Frankreich bestimmt hatten, glaubten den Künstler nach Paris zurückgekehrt. Als er endlich wieder aus seiner Verborgenheit hervortrat und, ärger als je vorher, von seinem nichtswürdigen Weibe tyrannisirt und in seiner Ehre als Gatte beschimpft, bei seinen Bekannten Trost suchte, wandten sich diese von ihm als von einem hoffnungslosen Schwachkopfe ab, den man seinem Schicksale überlassen müsse.

Rastlos arbeitend und immer tiefer in Melancholie versinkend ertrug Andrea die Unbilden

welche ihm seine, trotzdem von ihm angebetete Gattin bereitete. Als die zerrüttete Gesundheit del Sarto's ihn im Jahre 1530 zu einem der ersten Opfer werden ließ, welche die in Florenz auftretende Pest forderte, war die herzlose Lucretia, welcher der Arme Alles geopfert hatte, was er besaß, die Erste, die den Unglücklichen verließ und floh. Domenico Conti, sein begabtester Schüler, drückte ihm die Augen zu und ließ den Leichenstein für seine Ruhestätte in den Gewölben der Servitenkirche anfertigen. Ein anderes Denkmal ward dem Meister 1606 im Vorhofe dieses Klosters gesetzt.

Andrea Vannucchi, Andrea d'Angnolo detto del Sarto, oder kurz Andrea del Sarto genannt, ward im Jahre 1488 geboren. Er war kein bahnbrechender, schöpferischer Genius, ist indeß eine der bedeutendsten Erscheinungen der Schule von Florenz. Seine Gemälde besitzen eine harmonische Anordnung, meist auch eine auf die Plastik hinweisende gefällige und wechselnde Linienführung und eine oft reizende Ungezwungenheit in dem Ausdrucke der Köpfe. Von besonderer Schönheit ist die große, eben so klare als mannigfaltige und weiche Anordnung der Draperie.

Dieser Meister bewahrt in allen seinen Bildern hervorragende Spuren jenes traditionellen Typus der Figuren, über welchen selbst Leonardo da Vinci nur in seinen besten, das heißt freiesten Werken sich emporzuschwingen vermag. Nach dem Vorbilde da Vinci's suchte Andrea del Sarto dem Typischen der Figuren das Charakteristische hinzuzufügen, um denselben eine eindringlichere Wirkung zu verleihen. Er gelangt, ohne den florentinischen Styl jemals ganz aufzugeben, zur Darstellung naturwahrer Formen, vermag dem Ausdrucke derselben aber das Individuelle nicht zu verleihen. Aus dieser Ursache sind seine Kindergesichter ohne Frage das Beste, das er hervorbrachte. Im Kinde giebt selbst die Natur nur einen allgemeinen Ausdruck der innern Bewegung, mögen die Gesichtszüge immerhin dem einzelnen Kinde eigenthümlich sein. Das Individuell-Besondere schlummert bei dem Kinde noch im Keime und ist noch keiner, als sehr undeutlicher Lebensäußerungen fähig — gerade so, wie sich das Individuelle bei Andrea del Sarto zeigt.

Man muß, wenn man Andrea del Sarto seiner Eigenthümlichkeit nach genau kennen lernen will, nicht mit der Betrachtung seiner Bilder beginnen. Man darf nur einige Tage lang Zeichnungen nach den Werken Lorenzo Ghiberti's sich so fest einzuprägen suchen, um dieselben mit Leichtigkeit bis in die Einzelnheiten hinein in der Vorstellung wieder hervorrufen zu können, und man wird, wenn man sodann ein Gemälde del Sarto's betrachtet, erkennen und empfinden, wie fest derselbe an die, dem Ghiberti eigenthümlichen Formen gebunden ist, welche ihrerseits auf der alten, conventionellen Typik der Malerei beruhen. Ghiberti wäre als Maler vielleicht zu der Freiheit der Anordnung und Bewegung hindurchgedrungen, welche in seinen Figuren angebahnt erscheint. Als Bildhauer indeß war ihm hier die Grenze bedeutend enger gezogen.

Andrea del Sarto richtete seine Bestrebungen nicht darauf, den im Geiste Ghiberti's gezeichneten Figuren eine entwickeltere Bewegung zu verleihen, sondern die Plastik derselben bis zur Naturwahrheit hindurchzubilden. Wäre Bewegung sein Zweck gewesen, so würde Luca Signorelli einen Doppelgänger erhalten haben.

Das plastische Element entspricht durch seine abgezogene Ruhe dem beschaulichen Geiste und der stillen sanften Empfindung del Sarto's, welche sich nur selten zu kraftvollem Schwunge erhebt. Dieselbe versenkt sich jedoch oft in Trauer und Schmerz erregende Scenen, in deren Darstellung der Maler seinem gepreßten Herzen Luft zu machen scheint. Bilder dieser Art sind seine Pietà der Belvedere-Galerie, die Pietà aus dem Kloster S. Piero zu Luco im Palaste Pitti zu Florenz, das wunderbar schauerliche Haupt Johannes des Täufers in der Galerie Liechtenstein, die Opferung des Isaak und ähnliche Werke.

Aber selbst in solchen Gemälden, in denen seine Seele ihre Klagelieder auszuhauchen scheint,

konnte er über das geliebte Antlitz Derjenigen, welche ihn peinigte, nicht hinaus kommen. Lucretia del Fede, seine Gattin, deren Züge fast alle seine Madonnen nicht verleugnen, ist als Pietà mit gefalteten Händen über den Leichnam des Heilandes gebeugt.

In dem Kopfe der Madonnen del Sarto's finden wir den Beweis, wie der Künstler Naturwahrheit mit conventionellem Styl zu vereinigen wußte.

Die Madonnen, so wie die anderen weiblichen Hauptpersonen auf Andrea del Sarto's Bildern zeigen alle denselben typischen Gesichtsschnitt, sind einander übrigens nie ähnlich, deuten aber alle auf die Züge der Gattin des Malers hin. Dieser Widerspruch läßt sich bei näherer Vergleichung ganz einfach lösen. Del Sarto hebt die monotone Wirkung der typischen Form dadurch auf, daß er derselben ein oder das andere naturwahre Detail verleiht. Diese Einzelheiten entlehnt er dem Gesichte seiner Frau. Die eine Madonna hat die reizende, etwas aufgeworfene kurze Oberlippe und die den Mund umgebenden Züge der schönen Lucretia del Fede, die andere besitzt ihre Augen, eine dritte einen besondern Aufschlag derselben u. s. f. Diese naturwahren Einzelheiten reichen hin, um den allgemeinen Eindruck des Typischen näher zu bestimmen und eine Unähnlichkeit der Köpfe hervorzubringen.

Der Eindruck der naturwahren Partie des Gesichts erweckt in uns ganz ohne unser Zuthun die Vorstellung von homogenen, gleichartig wirkenden, anderweiten Partien des Antlitzes, die wir in dem vorliegenden Kopfe nicht vertreten finden. Was wir vermissen, sehen wir in dem Bildnisse der Lucretia vereinigt. Die berühmte Madonna del Sacco in der „Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht", ein al fresco gemaltes Meisterwerk im Servitenkloster zu Florenz dürfte als diejenige angesehen werden können, welche die meisten Einzelnheiten der Züge der Lucretia aufzuweisen hat, wozu auch der pfeilähnlich bohrende, impertinente Blick gehört.

Außer der Pietà besitzt die Belvedere-Galerie ein Votivbild mit herrlichen Figuren von der Hand del Sarto's. Die Anordnung ist jedoch sehr conventionell. Der junge Tobias mit dem Fische wird von dem Engel Gabriel, dem St. Laurentius und dem Hündchen begleitet. Oben in den Wolken erscheint Christus mit dem Kreuze. Unten kniet der Besteller des Bildes. Ein anderes Bild ist nach dem Motive der Madonna del Sacco, wahrscheinlich aber nicht von del Sarto, sondern vielleicht von Conti gemalt. Maria sitzt auf einem Felsen mit dem Kinde auf den Knien und neben ihr befindet sich Joseph, der sich auf seinen Reisesack (Sacco) lehnt. Am wenigsten durch das conventionelle Element erkältend und durch seinen lebhaft empfundenen humanen Inhalt zu unserm Gefühl redend möchte das Bild der Belvedere-Galerie erscheinen, welches die Madonna und Elisabeth darstellt, welche ihre beiden Kinder einander entgegenhalten, während im Hintergrunde ein Engel die Flöte bläst.

Die Pietà der Wiener Galerie wird oft in der Wirkung derjenigen im Palaste Pitti nachgestellt. Das letztere Bild zeigt Johannes, welcher den Leichnam Jesu stützt; Maria faßt kniend die Hand desselben, während Magdalena, im bittersten Schmerz versunken, zu seinen Füßen die Hände ringt. Außer diesen Figuren erblicken wir auch noch die Apostel Petrus und Paulus und St. Katharina mit dem Rade. Es ist diesem florentiner Bilde eine größere Masse von Naturwahrheit eingeführt, als Andrea del Sarto in der Regel aufzunehmen pflegt, eben dadurch hat aber das Gemälde etwas Unruhiges erhalten, das sonst den Werken des Meisters nicht eigen ist. Seine Stylistik ist fast stets so überwiegend, um das naturwahre Element nicht zur herrschenden Wirkung kommen zu lassen. Das Homogene, in sich Gleichartige des traditionellen Styls bringt zunächst Ruhe in del Sarto's Bilder und dies Element ist dem Stoffe, den die Gemälde der Pietà darstellen, durchaus angemessen.

Die Wiener Pietà entfaltet ebenfalls in dem Körper des Heilandes einen für del Sarto unge-

wöhnlich hohen Grad von Naturwahrheit. Hier dient diese Wahrheit, um die Abwesenheit des Lebens desto eindringlicher hervorzuheben. Diese Ruhe ist zwar diejenige des Todes, aber harmonirt mit der Art der Ruhe, welche den Figuren der Engel und der Mater dolorosa durch die stylistische Behandlung verliehen wurde. Diese Gesammtwirkung wird eine einheitliche.

Nicht immer ist del Sarto so glücklich, auf eine Anordnung zu gerathen, wodurch Typik und Naturwahrheit bei ihm sich ausgleichen. Beides sind für ihn abgesondert bestehende Elemente. Er vermag das Naturwahre nicht seinen Zwecken gemäß bis zu harmonischen, künstlerischen Formen durchzubilden, ohne die Eigenthümlichkeit desselben zu zerstören. Del Sarto ist zu wenig spirituell, um seinen typischen Figuren dadurch ein neues Interesse zu verleihen, daß er die Gedanken, welche diese Figuren ausdrücken, in eine Verbindung bringt, die ihm, dem Meister, zunächst angehört. Die Macht des erkennenden, combinirenden Geistes ist dem Maler nur in geringem Grade zugemessen. Nicht viel höher steht seine gestaltende Kraft. Desto mächtiger ist seine Empfindung.

Neue Figuren kann del Sarto nicht schaffen; er muß sich der bereits vorhandenen bedienen. Neue Ideen, die aus dem Charakter der Figuren herausgeboren sind, vermag er nicht entstehen zu machen, und so kann er auch den Inhalt der Handlungen seiner bekannten Personen nicht verändern. Sie können eben nur Bekanntes vornehmen.

Der Maler behält immer geringeren Spielraum. Es bleibt ihm nur noch übrig, die Bedingungen zu verändern, unter denen seine Figuren ihr bekanntes Thun vornehmen — natürlich die äußerlichen Bedingungen, denn die inneren sind bereits durch den Inhalt der Handlung gegeben. Wäre der Meister freier Herr über Licht und Luft und Farbe, so würde er hierdurch allein schon im Stande sein, seinen bekannten Figuren, welche bekannte Handlungen verrichten, eine Wirkung zu verleihen, die durchaus des Meisters Eigenthum wäre und uns mit seinen eigenen Empfindungen erfüllte.

Del Sarto ist nun zwar im Stande, seine Figuren vortrefflich zu beleuchten und zeigt sich als einen sehr guten Coloristen; jedoch hat es mit seiner Beleuchtung und Färbung eine eigene Bewandtniß. Sie sind von der Luft unabhängig und bieten somit keine, den wechselnden Eigenschaften derselben entsprechende Veränderung der Localtöne dar. Wir sehen del Sarto's Figuren stets wie Modelle, die mit einem neutralen Lichte in Berührung gebracht werden, das mit der Luft scheinbar nichts zu thun hat. Die typische Festigkeit der Figuren paßt zu einer solchen gleichsam abstracten Beleuchtung vollkommen.

Da der Künstler das Mittel aus der Hand gegeben hat, welches ihn befähigte, zwischen uns und seine bekannten Figuren willkürlich von ihm zu verändernde Bedingungen der Erscheinung zu setzen, so bleibt ihm zum Ausdrucke des ihm Eigenthümlichen nichts übrig, als die Situation.

Er kann nur noch bestimmen, auf welche Weise seine bekannten Figuren eine bekannte Handlung ausführen sollen. Das Wesentliche ist gegeben, dem Maler bleibt nur noch das Zufällige: die Art, auf welche die Figuren ihre bekannten Empfindungen ausdrücken. Um hier mit möglichster Freiheit schalten zu können, mußten die Figuren etwas dem Maler Angehörendes aufnehmen, — die Bedingungen für einen eigenthümlichen Empfindungsausdruck. Del Sarto stattete daher die typischen Figuren willkürlich mit einzelnen naturwahren Zügen aus, und konnte auf Grund derselben den allgemeinen Ausdruck der typischen Figuren charakteristische Besonderheiten verleihen, welche das Interesse des Beschauers nicht bloß in allgemeiner, sondern in einer bestimmten Weise, gemäß den Intentionen des Künstlers, zu erregen im Stande sind.

Die Wirkung, welche Andrea del Sarto in seinen historischen Bildern erringt, ruht also durchaus nicht auf dem geschichtlichen, sondern auf dem Elemente des Genre. Beide Principe sind widerstrebend neben einander gestellt, in äußerlicher Weise verbunden. Sie lassen in ihrer Zweiheit,

da sie gegenseitig ihre Wirkungen beschränken, ohne zu einer einzigen sich zusammenzuschließen, keinen reinen, siegenden Eindruck der Gemälde del Sarto's aufkommen. Und hier macht selbst das beste Bild keine Ausnahme.

Der Biertrinker.

Von Jan van Steen.

Der lustige Bierwirth von Delft ist der personificirte Spaß, das Perpetuum mobile der guten Laune. Wie Jemand, der vor innerm Wohlbehagen unwillkürlich tief aufathmet und dann ein lustiges Liedchen mit klingender Stimme in die frische Luft, in die weite Welt hinaussendet, so singt und summt und jodelt uns aus Steen's Gemälden die unzerstörbare Heiterkeit entgegen. Ein herzliches, gutmüthiges Lachen, ein Spaß, des Spaßes wegen, gehört zu den in der Welt nicht im Ueberfluß vorkommenden Dingen. In der Kunst aber ist dies Lachen, dieser Spaß eine wahre Rarität.

Die Maler komischer, burlesker Gegenstände wollen meist alle mehr darstellen, als diesen Spaß. Sie treffen damit gerade den Punct, auf welchem der Spaß durchaus keinen Spaß versteht. Wo man ihn nicht völlig ungenirt gewähren läßt, wo man seine Souveränetät irgendwie beschränkt, da wendet er den Rücken. Er ist linkisch und blöde, wenn man ihn kritisch betrachten will und erscheint einfältig und plump, führt man ihn vor, um seine Kunststücke zu machen. Glaubt er sich aber unbeobachtet, kann er sich ganz nach Belieben gehen lassen, so ists erstaunlich, welche Capriolen er machen kann.

Es giebt in der ganzen ältern Kunstgeschichte nur fünf Maler ersten Ranges. Das ist sehr wenig, aber noch geringer ist die Zahl der Maler, welche lachen können. Von dieser Art bringt man bloß drei zusammen, von denen einer außerdem noch wie ein Pferd lacht. Seine beiden Gefährten sind Jan van Steen und Carle Vernet. Während Brouwer die rohe Lustigkeit eines Böotiers entfaltet, lächelt Vernet in seinen Modebildern, seinen Hundekomödien seelenvergnügt, aber still und fein.

Jan van Steen lacht aus Herzensgrunde, aber lärmend, ungeschliffen wird er niemals. Er ist ein grundgescheidter Kauz, der die Welt und das Leben auswendig weiß. Er ist scharfsichtiger, als selbst Hogarth, aber er stellt das, was er an Fehlern und Mängeln entdeckt, nicht mit satirischem Grinsen, gleich dem Engländer, an den Pranger, sondern weiß noch eine Beziehung aufzufinden, welche das Thörichte eines sittlichen Gebrechens statt des Widerwärtigen und Ekelhaften desselben heraushebt, so daß wir getrost lachen können, weil uns das Letztere nicht stört. Steen ist nichts weniger, als ein Sittenrichter. Er läßt Jeden bei seiner Weise, damit er bei der seinigen bleiben, das heißt sich darüber belustigen kann, wie es die Anderen auf ihre Weise treiben. Wohin er greift, findet er allenthalben mit instinctmäßiger Sicherheit seinen Stoff zum Amusement, zur kindlich-harmlosen Vergnüglichkeit.

Er ist oft merkwürdig zart und vermag uns eben durch seine, der innersten Seele seiner Figuren abgelauschten Züge ein Gefühl der Rührung mitzutheilen, wie durch sein Bild des Knaben,



Joh. van Steen W. French sc.

Der Biertrinker. The Beer Drinker.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne Leipzig u. Dresden

der vor einigen Zuschauern seinen Hund tanzen läßt. Hierher gehört außer manchen einzelnen Zügen seiner Gemälde das Bild, in welchem sich der Meister in einem Schänkgarten sitzend dargestellt hat. Er befindet sich hier als armer Gast, der sein Mahl mitgebracht hat, statt selbiges hier zu kaufen. Es besteht aus einem Häringe, den der ehrliche Jan dem Beschauer entgegenhält, um uns mit Lachen auf ein Mahl einzuladen, bei welchem beide Gourmands hungrig wieder aufstehen. Daß sie — da Jan nicht für sich selbst, geschweige denn für seinen Gast, Geld besitzt — nach dem Schmause mit wüthendem Durste sich von dem Orte trennen müssen, wo Milch und Honig in Strömen fleußt, versteht sich von selbst.

Welcher zwanglose, mit einem Schlage eine ganze Perspective von lächerlichen Situationen eröffnende Humor . . . Und wie wärs? Sollte sich nicht aus der besten Stelle Deines Herzens eine sanfte Rührung über das kindliche Genügen des armen Malers erheben, mit welchem Du so eben bis zu Thränen gelacht hast?

Steen ist auf der andern Seite einer großen Derbheit fähig. Diese geht oft so weit, daß man glauben könnte, der Maler wolle uns auf seine schnurrige Art darüber einen Commentar liefern, in wie weit Naturalia Turpia seien oder nicht.

Das Hauptbild Jan van Steen's in der Belvedere-Galerie stellt die Kernscene einer Bauernhochzeit dar. Mit Musik, von dem Charivari der Hochzeitsgäste begleitet, wird das Brautpaar in das Schlafgemach geleitet, während eine dicke Frau mit dem Säuglinge an der Brust, als symbolische Andeutung des Inhalts des aufgeführten Lustspiels, vorn am Tische sitzen geblieben ist. Das Drollige steckt hier allenthalben den Kopf hervor. Man kommt erst, nachdem man sich hinlänglich belustigte, dazu, die Kunst der Beleuchtung und das herrliche Helldunkel dieses Gemäldes zu bewundern.

Ein anderes Gemälde stellt ein Zimmer dar, in welchem die verschiedensten Gegenstände in burlesker Unordnung wie Kraut und Rüben durcheinander liegen. Ein Liebespaar sitzt mitten im Gemach und schickt sich an, gemeinschaftlich ein Glas Wein zu trinken. Eine alte Frau droht den Liebenden scherzhaft, und Meister Steen steht im Hintergrunde und streicht zum Zeichen, daß das Initium fidelitatis eingetreten sei, die Geige.

Unser Stich giebt ein in der Czernin-Galerie befindliches Gemälde, einen mit seinem Mahle beschäftigten ärmlich gekleideten Mann darstellend, wieder. Er hat so eben den Bierkrug ergriffen, um sich zu laben. Das Gemälde ist voll ruhiger Stimmung und scheint nichts weiter auszudrücken, als die Weisheit, auf welche die an der Wand im Bilde angebrachte Eule hinweist: Die Welt besitzt nichts Besseres, als was man ihr mit den Zähnen entreißt; oder in mehr Steen'schem Style: Essen und Trinken hält Leib und Seele zusammen! In der originellen Schärfe, womit die Gesichtszüge des Biertrinkers aufgefaßt sind, erkennt man unschwer die Kraft und Feinheit des Meisters.

Man muß den Maler sehen, wenn er seiner Laune den Zügel schießen läßt, um ihn ganz würdigen zu können. In dieser Hinsicht steht das Steen'sche Familienbild in erster Reihe. Meister Jan ist sammt seinem ehrsamen Ehegespons wahrscheinlich auf die spaßhafteste Weise von der Welt zu einem respectabeln Rausche gelangt. Beide sind nach der Kunstsprache „abgefallen", und schlafen um die Wette am Tische, auf der Wahlstadt ihrer Heldenthaten.

Die sämmtlichen übrigen Anwesenden sind, Jeder nach seiner Weise, beschäftigt, von dieser Situation den möglichsten Nutzen zu ziehen. Der eine kleine Sprößling des Ehepaars kann bereits triumphirend ein dem Herrn Vater glücklich abgenommenes Geldstück als Spolium zeigen. Seine kleine Schwester ist beschäftigt, die Tasche der Mutter zu plündern. Ein drittes Kind führt nach einem auf einem Stuhle stehenden Weinglase einen Hieb. Der bäuerische Diener bringt seine Beute in Sicherheit, indeß er dieselbe seinem Liebchen heimlich einhändigt. Der Hund frißt die auf dem

Tische stehende Pastete an; die Katze macht Jagd auf den Vogel, wobei das Porzellanservice den Weg alles Irdischen geht; der Affe wüthet in den Büchern und Documenten, und selbst das Feuer macht sich unnütz und verzehrt die am Spieße steckende Gans. Dies wundervolle Bild, gegen drei und einen halben Fuß breit und zwei und dreiviertel Zoll hoch, ziert die Bedford'sche Sammlung in Bath.

Ein dasselbe Motiv besitzendes, aber eine veränderte Durchführung zeigendes Bild, ist das Eigenthum der bekannten Hope'schen Galerie in London. Man hat überhaupt eine große Zahl der Gemälde dieses Künstlers jenseit des Canals zu suchen.

Zu den reichsten Compositionen Steen's gehörte sein Heirathscontract, welcher unter Friedrich Ulrich sich zu Salzdahlum befand, und von dem kaiserlich gekrönten Poeten Menantes in einem langen, nicht eben übermäßig saubern Gedichte besungen wurde. Dies größte Bild Jan van Steen's, welches sechs Fuß breit und vier Fuß hoch war, ist verschollen. Dasselbe soll im Jahre 1807 nach Paris geschleppt worden sein. Eine andere umfassende Composition stellt ein Hahnengefecht dar. Sie befindet sich in England.

Jan van Steen ward 1630 zu Delft geboren. Sein Vater war ein wohlhabender Bierbrauer und sparte keine Kosten, um seinem Sohne eine tüchtige künstlerische Ausbildung geben zu lassen. Steen's erster Lehrer war Knupfer in Utrecht; der andere Adrian Brouwer, dessen Honorar in Strömen von Bier bezahlt werden mußte. Die Virtuosität im Biertrinken, welche Steen in der Folge entwickelte, ist zum Theil auf die Wirkung des Beispiels von Meister Adrian zu setzen. Mit ihm hat Steen die außerordentliche Leichtigkeit in seinen Compositionen gemein. Der Erstere fand jedoch an seinen Bildern einen zu großen Genuß, um dieselben jemals, was die Ausführung betraf, mit Brouwer'scher Sorglosigkeit zu behandeln. Vielmehr hat Steen in vielen seiner Bilder ein Detail aufzuweisen, das sie befähigt, neben den Werken von Mieris sich zu zeigen.

Durch den Aufwand von Zeit, welchen Steen's Gemälde erheischten, ward der Gewinn des Malers sehr geschmälert. Er hatte die Tochter des Malers van Goyen geheirathet, und fand es bald zu schwierig, seine Familie durch seine Kunst zu ernähren. Der Vater richtete daher dem Maler eine Bierbrauerei ein; Steen ward Brauer und Schänkwirth, und vielleicht der lustigste, den es jemals im ehrenfesten Altholland gegeben hat. Was das Trinken anbetraf, so war Steen jedenfalls der beste Gast seiner Schänke. Von Stufe zu Stufe von einer respectabeln Wohlhabenheit bis zur äußersten Dürftigkeit herabsinkend, suchte er zuletzt durch schnell und mangelhaft gemalte Bilder nur der augenblicklichen Noth seiner Familie abzuhelfen. Körperlich und geistig aufgerieben, starb Steen bereits im Jahre 1689, seine Familie im Elende zurücklassend.

Unter den Künstlern, welche nach Steen gestochen haben, sind J. Boydell, J. de Mare, Oortmann, J. Wilson und S. Paul hervorzuheben.

Die Hirtenhütte.

Nach Nikolaus Berghem.

Nikolaus Berghem's Gemälde sprechen uns an gleich einem classischen Idyll, einem bukolischen Gedichte. Mit einer unerschöpflichen Phantasie führt uns Berghem seine Landschaften mit Hirten, Jägern, Reisenden, Fischern und Bauern in immer neuer Weise vor, zieht uns durch die harmonische

Wirkung seiner Gemälde in Bezug auf die Lichtführung und Färbung an, und bezaubert uns durch das unübertroffene Gleichgewicht zwischen seinen Scenen und seinen Scenerien. Auf diesem Gleichgewichte beruht die Ungezwungenheit, die anmuthige Freiheit, welche uns in Berghem's Bildern entgegentritt.

Berghem's Gemälde lassen sich sehr leicht erkennen. Die Gesammtwirkung derselben ist fast immer dieselbe. Er bewegt sich in einem Kreise der Darstellung, den er nur selten verläßt. Wie er sein Thema auch verändern mag, man hört immer die bekannte Melodie heraus. Dennoch ist dieser Meister, der uns mit naiver Offenheit seine Schätze darbietet, und an nichts weniger, als daran denkt, sein Inneres zu verbergen, nicht eben leicht zu durchschauen. Er lächelt uns mit kindlicher Gutmüthigkeit an, wenn wir ihn fragen: wie bist Du nur so anmuthig, Meister Nikolaus? Wie fängst Du es eigentlich an, uns mit diesem heitern, reizvollen Behagen, mit diesem innern Genügen zu erfüllen, das uns in eine entschwundene, fast vergessene Welt, in die Welt der Empfindungen unserer frühen Jugend zurückzaubert?

Meister Nikolaus lächelt, aber er schweigt, und haben wir endlich herausgefunden, auf welche Weise er seinen unendlich lieblichen Eindruck auf uns hervorbringt, so lächelt er abermals, daß wir da suchen mußten, wo er für das Auffinden uns Alles so freundlich zurecht gelegt hatte.

Wir sehen seine Heerden langsam nach dem duftig kühlen Walde ziehen, um dem blendenden Sonnenstrale sich zu entziehen, welcher über der offenen, oder von sanft ansteigenden Bergen durchschnittenen Landschaft glüht. Oder die Heerde kommt bei einem perlklaren Flüßchen an, um sich lechzend hineinzustürzen, behaglich in demselben umher zu waten, oder solchen zu überschreiten, und den jenseitigen saftigen Wiesen einen Besuch abzustatten. Manchmal benimmt sich die Gesellschaft von Ochsen, Kühen, Schafen und Ziegen mit träumerischer Nonchalance. Oft aber giebts auch Widerspänstige, mit denen der Hirt und die Hirtin ihre liebe Noth haben. Die Thiere entfernen sich im Galopp, um sich auf eigne Hand zu belustigen, und vergebens ist das Geschrei der zurückwehrenden Hirten, die mit erhobenen Händen laufen, um den Flüchtlingen den Weg abzuschneiden. Nicht selten machen sich die Ziegen, namentlich die kleinen Ziegenböcke unnütz, und wo es Esel und Maulthiere giebt, sieht sich der Hirt nicht selten genöthigt, die störrisch Hintenausschlagenden durch gewichtige Knittelhiebe zur Raison zu bringen.

Inmitten einer lachenden Landschaft erhebt sich ein Berg, der auf einer Seite sanft ansteigt und dann seine stumpfe Felsenkrone schroff emporstreckt. Wie klar ist der Himmel; wie duftig der grüne Wald! Die Ferne können wir wegen der Sonnenstralen nicht ganz deutlich sehen; aber was dort am Horizont schimmert, scheint ein Schloß zu sein, wo die Herren dieser paradiesischen Gegend wohnen. Man hat aber nicht eben nothwendig, der Eigenthümer derselben zu sein, um dieselbe schön zu finden. Vor uns sind zwei Reisende, ein Mann zu Fuß und ein junges Weib auf einem Esel. Wie heiter ziehen sie an dem Flüßchen daher, das sich am Walde entlang schlängelt, an dessen Ecke der neugierige Hund steht und mit aufgerichtetem Kopfe ins Weite blickt!

Es ist Abend geworden. Das Boot wird in den zu einem kleinen See erweiterten Fluß hineingeschoben, und die Fischer machen ihre Netze zurecht. Fern liegt das Dörfchen jenseit der Wiesen, über denen der Abendnebel wie ein geisterhafter Flor schwebt. Drüben zieht der Schäfer heim. Eines seiner Schäfchen ist müde geworden; sorglich nimmt er das Thierchen unter den Arm, und sein Weib, den Säugling an der Brust, nickt lächelnd dazu.

Ein gewaltiger Felsen steigt empor, von Schlinggewächsen umhangen, von Moosbüscheln und Gesträuch geziert. Der Hirt sitzt in Sinnen versunken da und betrachtet das junge Mädchen, welche die Kuh melkt und sich halb nach ihm umsieht. Die Heerde ist zerstreut und weidet ruhig auf einer

Wiese, und fern dringt unser Blick in die Landschaft hinaus, bis sich eine Ruine vorschiebt und die Aussicht schließt.

Schnitter kehren von ihrem Tagewerke nach dem gastlich winkenden Dache des Bauerguts zurück; Jäger zu Fuß und zu Pferde machen Halt unter stolz emporstrebenden Felsen, und gegenüber dieser vornehmen Gesellschaft sehen wir auf einem andern Gemälde einen armen Vogelfänger vor seiner Hütte seine Geräthschaften bereiten, oder denselben im Walde seine Lockvögel aufstellen.

Man könnte auf diese Weise lange fortfahren, die Gegenstände aufzuzählen, welche Berghem darzustellen liebte, und hätte am Ende doch nichts gethan, als Einzelnheiten zusammengetragen, die bloß eine allgemeine Vorstellung von der Stimmung erwecken können, welche, der Art der Gegenstände der Darstellung nach, in Berghem's Gemälden herrschen muß.

Es handelt sich aber um eine genaue Vorstellung von der Wirkung, welche der Maler ausübt. Sie liegt in der ihm eigenthümlichen Auffassung und Verbindung jener Einzelnheiten. Es ist allgemach zu einer Art von Glaubensartikel geworden, daß diese Auffassung und Verbindung sich bei Berghem nach Maßgabe des malerischen Princips vollziehe. Berghem soll der Meister des Malerischen sein, also ein Künstler, der seine Gegenstände nach Form und Position so wählt, daß selbige eine wirksame Licht- und Farbenführung aufzunehmen im Stande sind.

Man hat es unendlich oft wiederholt, daß die Bezeichnung des Malerischen aus Berghem's Gemälden heraus gefunden sein würde, wenn dieselbe vor ihm nicht existirt hätte. Dies Urtheil ist so pretios und ungenau gefaßt, daß dasselbe wie ein französisches Compliment aussieht. Die Bedingungen, eine wirksame Beleuchtung und Färbung aufzunehmen, haben die Bilder einer ungemein großen Anzahl anderer Meister in ungleich größerm Maße aufzuweisen, als die Werke Berghem's. Wir erinnern nur an Everdingen mit seinen Wasserstürzen, Tannen und Küstenscenen, welche im Stande sind, die gewaltigsten Contraste von Licht und Schatten, und die schärfste Nebeneinanderstellung der Localtinten aufzunehmen, ohne, was das Malerische betrifft, bis zu einem Salvator Rosa hinanzusteigen.

Mustern wir eine ganze Reihe von Berghem'schen Bildern, so wird die Wahrheit unabweislich, daß er weder die Bewegung des Lichts noch der Färbung in der Gewalt hat. Das Licht wird bei ihm trotz der Einführung ungleichartiger Formen nirgend gezwungen, seine wechselnden Wirkungen siegreich zu entfalten, sondern mahnt uns an die stabile Beleuchtung eines akademischen Modells. Die Localfarben treten nirgend vorwiegend berechtigt hervor, um durch Contraste hindurch zu einem Gesammttone durchzudringen, sondern der letztere ist gleich von vornherein gegeben, und die Localfärbung hat sich demselben gehorsam unterzuordnen. Auf dieser bei Berghem immer wiederkehrenden Eigenthümlichkeit beruht eines Theils die gleichartige Wirkung seiner, der Anordnung nach so mannigfachen Gemälde.

Diese Ruhe wird durch das vollkommene Gleichgewicht zwischen den Figuren und der Landschaft, in welcher sie erscheinen, noch eindringlicher hervorgehoben. Man findet selten ein Gemälde aus der guten Zeit des Malers, bei welchem entweder der Landschaft, oder der Staffage derselben eine sofort sich geltend machende, überwiegende Bedeutung eingeräumt ist. Er malt selten die Figuren als ein Anhängsel seiner Landschaften, die ohne großen Schaden für den Eindruck des Bildes weggedacht werden könnten, noch auch die Landschaft als eine müssige Zugabe zu den Scenen, die von seinen Figuren aufgeführt werden. Was die Letzteren vornehmen, ist seinem Inhalte nach nie so bedeutend, um uns von der Betrachtung der Landschaft abzuziehen, und diese wieder erscheint nie so wirksam, um den stillen Eindruck der belebten Objecte zu überflügeln. Betrachten wir die Figuren allein, so finden wir eine durchaus äußerliche Situation, die nichts Fesselndes, als eine sehr geschickte,



N. Berghem. W. French sc.

Die Hirtenhütte. The Herdsman's Hut.

harmonische Anordnung darbietet. Die Landschaften allein würden uns wenig mehr zeigen, als die Kunst, mit Aufwand von im Grunde genommen sehr simpeln Mitteln die verschiedenen Räume perspectivisch auseinander zu halten — eine Kunst, die bei Berghem nicht wesentlich, wie etwa bei Lorrain, auf der Beleuchtung und Färbung, sondern auf der Wahl der nur scheinbar willkürlichen Form seiner landschaftlichen Gegenstände beruht.

Viele große Landschafter, welche der Figuren nicht sehr mächtig waren, nahmen Berghem in Anspruch, die Staffage in ihre Gemälde zu malen. Als Curiosität haben Gemälde dieser Art gewiß ein nicht geringes Interesse. Die feine Empfindung wird durch dieselben jedoch geradezu unangenehm berührt, denn die Stimmung einer nicht von Berghem gemalten Landschaft wird durch die Einführung seiner Figuren über den Haufen geworfen. Sie sehen, trotz der Geschicklichkeit, womit sie placirt sind, aus, als wären sie in die fremde Landschaft hereingeschneit, oder so eben vom Monde herab gefallen.

Das Zusammenstimmende in Berghem's Gemälden ist auf eine sehr einfache Ursache zurückzuführen. Dasselbe ist ein Vorzug, der aus einem entschiedenen Mangel hervorgeht. Berghem vermag weder das Eigenleben der Figuren, noch der Landschaft zu erfassen. Er läßt sich nie auf eine genaue Charakteristik ein, sondern begnügt sich, allgemein gefaßte, unbestimmte Vorstellungen zu erregen, die zwar Empfindungen, aber keine Gedanken hervorrufen können. Ueber diese typische, conventionelle Behandlung kommt Berghem nicht hinaus. Mögen seine Figuren vornehmen, was sie wollen — der Eindruck, den sie machen, bleibt genau derselbe. Mögen die Gegenstände seiner Landschaft in auffallendster Weise verschieden sein, so bringen sie doch dieselbe Stimmung hervor.

Um dieser Monotonie des Eindrucks entgegenzuwirken, besitzt Berghem kein anderes Mittel, als den Wechsel der Anordnung in seinen Gemälden. Hier ruht aber seine eminente Stärke. Die Gruppirung der Figuren zeigt eine wahre Unerschöpflichkeit der Erfindung, und was die Formen seiner Landschaft betrifft, so erscheint er fortwährend anders, obgleich, wie in den Figuren, niemals neu. Er bietet tausendfältige Variationen, stets aber dasselbe Thema. Alles, was er schildert, bringt er auf das gleiche Maß herab. Mag uns ein Eiertänzer tausend verschiedene Pas vormachen, so sehen wir doch nur den Eiertanz; oder ein Drehorgelspieler uns die möglichst verschiedenen Stücke vorspielen: wir hören immer nur die Drehorgel.

Dieser mit bloßen Aeußerlichkeiten handthierende Phantasiemaler soll durchaus nicht nothwendig gehabt haben, Studien nach der Natur zu machen, wie seine Bewunderer von jeher als ein besonderes Merkzeichen seiner Vortrefflichkeit gerühmt haben. Bei den von uns nachgewiesenen Eigenthümlichkeiten Berghem's konnte er dergleichen Studien gar nicht nutzen. Die allgemeine Erscheinung der landschaftlichen Objecte war ihm bekannt, und diese genügte für seine Zwecke. Berghem konnte daher gemüthlich der Ruhe pflegen, und brauchte sich über die kahle Gegend, die er von den Fenstern des Schlosses Bentheim aus übersah, nicht besonders zu grämen. Dies Schloß soll der Maler oft ganze Monate hindurch keine Minute verlassen haben.

Gleich dem dichtenden Landschaftsmaler Matthisson, welcher der Natur gegenüber zunächst die Empfindung hatte, als griffen die Erscheinungen derselben störend in sein inneres Leben ein, statt ihn zu begeistern, bleibt Berghem in seiner Phantasiewelt befangen. Hier ist der Künstler vollkommen souverain, und steht keinen durch die Natur gegebenen widerspänstigen Factoren gegenüber, die erst durch die Macht der künstlerischen Conception gezwungen werden müßten, sich in den Kreis der, dem Maler geläufig gewordenen Anschauungen harmonisch einzureihen. Eben der Abwesenheit dieser von der Natur gegebenen landschaftlichen Elemente wegen, deren Charakter so entschieden hervortritt, daß derselbe trotz einer conventionellen Behandlung bestehen bleiben, und eine charakteristische Darstellung

der Gegenstände erheischen würde, welche mit jenen dominirenden Elementen verbunden auftreten, können wir bei Berghem eine wahre Kraftäußerung nicht finden.

Alles, was er schildert, ist bei ihm bereits vollständig zur Ruhe gelangt. Er führt in seinen Bildern nichts ein, dessen er nicht in seinen Anschauungen so völlig Meister geworden wäre, um dessen Selbstberechtigung nach seiner Weise aufzuheben. Nicht allein die Position der Gegenstände, sondern auch die Form derselben bis ins Detail hinein — so weit er das Letztere zu geben überhaupt für zweckdienlich findet — sind durchaus willkürlich behandelt. Die Formen des Erdreichs, die Baumstämme, den Astbau und den Blätterstand derselben werden wir in der wirklichen Welt meist vergebens suchen. Die Localtöne sind nach den Bedingungen eines zusammenstimmenden Helldunkels fast allenthalben durch die freie Wahl des Künstlers entweder ganz und gar bestimmt, oder verändert.

Die gleichmäßige Stimmung, das Heitere, Klare, welches in einer durchaus harmonischen Erscheinung liegt, ist in so hohem Grade die Eigenschaft der plastischen und dichterischen Kunstwerke der Griechen und Römer, daß wir der Empfindung von jener heitern Harmonie nicht entgehen können, wenn die Vorstellung von classischen Productionen in uns erweckt wird. Da Berghem's Gemälde diesen heitern, harmonischen Gesammtausdruck in einer vorwiegend wirksamen Weise besitzen, so sind Diejenigen, welche den Werken Berghem's die Bezeichnung des Classischen beilegen, in gewisser Beziehung ganz in ihrem Rechte. Die Stimmung, welche die antiken Kunst- und Dichterwerke hervorrufen, beruht jedoch — wie wir kaum zu bemerken nothwendig hätten — in dem Zusammenschlusse des genau geschilderten Charakteristischen zu einer homogenen Form. Bei Berghem schließen die Bedingungen, unter denen er seine Gegenstände zeigt, die Berechtigung des Charakteristischen aus, und verleihen den nur im Allgemeinen gefaßten Formen, trotz ihrer willkürlichen Verschiedenheit, den Anschein des Gleichartigen. Was aber diese Bedingungen, Breite der Lichtführung und des Helldunkels betrifft, so kann Berghem selbst Meistern als Meister dienen.

Berghem, welcher im Jahre 1624 in Harlem geboren wurde, war der Zeitgenosse von Jakob Ruisdael, Everdingen, den beiden Both, von Weenix und Wouwermans, und diesen gefeierten Meistern vollkommen ebenbürtig. Sein Vater, ein unbedeutender Maler von Stillleben, welcher seine Stärke in der Darstellung von Zuckerwerk und Fischen besaß, hatte beschlossen, aus seinem Söhnchen einen Maler ersten Ranges zu machen. Das Hauptmittel zur Erreichung dieses Zwecks fand der ältere Berghem in der frequenten und rücksichtslosen Anwendung des Stockes. Noch sehr jung, ward Nikolaus der Schüler Jan van Goyen's, in dessen Atelier er oft von seinem Vater inspicirt und in der Regel, zur Regehaltung seines Fleißes, unbarmherzig durchgeprügelt wurde.

Aus Anlaß einer solchen Inspectionsscene soll Nikolaus den Namen Berghem erhalten haben. Als van Goyen den alten Nikolaus, mit seinem Peinigungsinstrumente versehen, über die Straße kommen und den Weg nach dem Atelier einschlagen sah, soll er den Mitschülern des kleinen Künstlers zugerufen haben: Berg hem! Berg hem! Verbergt ihn!

Die meisten Monogramme dieses Malers zeigen jedoch diesen Beinamen nicht in der gewöhnlichen Weise. Er zeichnet fast immer Berchem, seltener Berghen, am seltensten Berghem. Einen Familiennamen hat derselbe aller Wahrscheinlichkeit nach nicht besessen.

Bei Van Goyen malte Berghem Marinen, Schiffe unter Segel, und studirte die Darstellung der Bewegungen des Wassers. Für sein sanftes, schüchternes Gemüth erschien jedoch die See, welche von ihren Freunden heroische Empfindungen fordert, zu übermächtig. Berghem, welcher den Zauber harmloser Bäche später so anziehend darstellen konnte, zitterte bei dem Anblick der majestätisch daherrollenden und wild am Gestade brandenden Wogen des Meers. Peter Grebber war der Meinung, daß ein Schüler, welcher als Seemaler scheiterte, vielleicht einen guten Historien- oder Bildnißmaler

abgeben könne, und nahm den jungen Nikolaus in die Lehre. Hier machte er sich die Grundlage für die Gruppirung von Figuren zu eigen, vermochte sich aber des Ausdrucks der Köpfe nicht zu bemächtigen. Nikolaus Moyaert und Jan Willis fanden Berghem bereits als Staffagemaler brauchbar, und machten ihn zu einem vortrefflichen Landschafter. In Erinnerung seiner Marinestudien folgte Berghem in der ersten Zeit seines selbständigen Wirkens dem Beispiele seines Onkels, Baptiste Weenir, und malte Hafenscenen, in denen jedoch die Charakteristik der Figuren nicht ausreicht. Wie wir in seinem Gemälde: Der alte Hafen von Genua, sehen, brachte er hier bereits seine Ziegen an, und deutet damit auf die Pastorallandschaft hinüber, der er seinen Weltruhm verdanken sollte.

Er verheirathete sich mit der Tochter von Jan Willis, und trat mit seinen Hirtenlandschaften hervor. Der Erfolg derselben war die Ursache, daß seine herrschsüchtige, außerordentlich habsüchtige und geizige Frau den gehorsamen, sanften Berghem auf diese gemalten Idyllen beschränkte. Die Fruchtbarkeit, welche Berghem in seinem Fache entwickelte, ist staunenswerth.

Von dem Grafen von Bentheim nach dessen Schlosse eingeladen, nahm er in diesem seine Wohnung. Die gehoffte baldige Rückkehr nach Harlem ward dem Maler durch die Veranstaltung seiner Frau vereitelt. Auf dem Schlosse Bentheim, das sich auf einem isolirten Berge inmitten einer öden, ebenen Landschaft erhebt, war der Maler dem Einflusse seiner Freunde entzogen, und völlig der Gnade seiner Tyrannin preisgegeben. Hier mußte er arbeiten ohne Aufhören, immerfort produciren, fast ohne sich durch einen Spaziergang erholen zu dürfen. Von Studien nach der Natur war keine Rede, da selbige der Dame Berghem als viel zu zeitraubend und folglich kostspielig erschienen. Der Maler mußte sich darauf beschränken, die Landschaft von den Fenstern seiner Residenz aus zu beobachten. Berghem hatte die Gewohnheit angenommen, vor sich hin zu summen, auch wohl zu singen, wenn er den Pinsel handhabte. Sobald seine Frau, welche über seinem Atelier wohnte, den Maler nicht mehr singen hörte, konnte sie schließen, daß sich derselbe mit Dingen beschäftige, die nach ihrer Meinung Zeitvergeudung waren. Ein zur Arbeit mahnendes Stampfen des Fußes auf den Boden belehrte dann den gehorsamen Sklaven, daß seine Zuchtmeisterin andere Sachen, als Allotria von ihm erheische.

Die Werke Berghem's finden sich in allen einigermaßen bedeutenden Galerien. Die glänzendste Sammlung derselben besitzt die kaiserliche Eremitage zu St. Petersburg. Hier ist ein besonderer Saal, welcher Berghem's Namen führt, mit achtzehn von seinen Hauptbildern ausgestattet.

Fortwährend von seiner unerbittlichen Frohnherrin getrieben, kam der arme malende Theokrit gar nicht mehr zu einer ruhigen Einkehr in sich selbst. Die Tiefen seines Innern wurden durch wahren Raubbau ausgeplündert, und schließlich löst sich fast Alles, was uns der Meister zu bieten hat, in einen innerlich leeren Beweis seines savoir-faire auf. Die Eigenthümlichkeiten des Meisters haben ihren poetischen Lustre verloren; Alles erscheint abgebraucht und ausgenutzt. Die localisirten Lichter verschwinden, und die Massen von Licht und Schatten stehen sich schwerfällig einander gegenüber. Aber selbst während dieser letzten, schematistischen Periode bewahrt Berghem noch immer einen seiner Hauptvorzüge: die unübertroffene Behandlung der Luft über dem Horizont. Luft und Wolken von seinem Gefängnisse aus zu studiren, konnte ihm seine Frau nicht verwehren. In diesen Partien seiner Gemälde bleibt Berghem bis an sein Ende vortrefflich.

Die ruhige Harmonie in seinen Werken, die geschickte Anordnung seiner Gruppen von Figuren, die, ihres Mangels an Innerlichkeit, an Pathos wegen, innerhalb des Verständnisses selbst der jüngsten Schüler liegen, hat Berghem's Bilder lange als vorzügliche akademische Muster erscheinen lassen. Wir brauchen nicht mehr besonders auszuführen, daß Berghem, außer was seinen Himmel betrifft, keineswegs der Maler ist, durch welchen wir die Kunst lernen, die Natur zu studiren. Ein Meister

könnte von ihm lernen, wie man willkürlich zusammengestellte, ungleichartige Formen zu einer harmonischen Gesammtwirkung vereinigt. Durch die bloße Nachahmung von Berghem's Werken wird dies aber nie erreicht werden.

Von seinen Schülern ist ihm keiner ähnlich geworden. Peter de Hooghe, Abraham Begym, Dirk Maas, Jan Glauber, M. Carré und Soolemaker, welcher Letztere viele von Berghem's Bildern nachstach, haben in seiner Weise zu malen versucht, ohne den Meister in seinen Eigenthümlichkeiten zu fassen. Die vortreffliche, ruhige Lichtführung Berghem's erkennt man bei allen diesen Schülern wieder; sein Formenreichthum aber, den Berghem dieser gleichsam verfesteten Lichtmasse entgegenstellte, ist verschwunden. Wo Berghem's Nachfolger die mehr charakteristische Erscheinung der Figuren anstrebten, greifen sie, wie Karel Dujardin, van der Meer, Theodor Visscher ꝛc. ins Gebiet der Bambocciade hinüber.

Berghem hat außer seinen zahlreichen Gemälden sehr gesuchte Radirungen und Zeichnungen hinterlassen. Wir kennen von seiner Hand dreiundfünfzig geätzte Platten, von denen die folgenden die am meisten geschätztesten sind: „Der Schäfer am Brunnen sitzend"; „der Durchgang durch den Fluß"; „der Hirt und die junge Hirtin"; „der Schalmeibläser". Die Zeichnungen dieses Künstlers sind meist mit der Feder entworfen und mit chinesischer Tusche oder in Bistermanier ausgeführt.

Die besten älteren Stecher, welche die Werke Berghem's nachbildeten, sind außer Soolemaker Lebas, Aliamet, die Visscher, Laurent, Dankers und Martenasi.

Berghem starb im Jahre 1683.

Inneres einer Kirche.

Von Heinrich Steinwyk.

Der Frühling hatte über die reizenden Landschaften an den Ufern der Ouse sein schimmerndes Gewand ausgebreitet. Die Wellenlinien des Bodens stiegen zu langgestreckten Hügeln hinan, an deren Abhängen sich Hochforsten mit ihrem ersten, frischen Grün hinzogen. Die weiten Wiesenthäler hatten ihr graues Wintergewand noch nicht abgestreift, aber die Felder glänzten smaragdfarben mit dem Schmucke des sich kräftig hervordrängenden jungen Weizens. Ein duftiger Himmel, von wechselnden Sonnenblicken zuweilen blendend hell erleuchtet, spannte sich über der Landschaft aus, und ließ den in den Wiesengründen dahineilenden Fluß bald als ein veilchenblaues seidenes Band, bald als eine polirte, blitzende Säbelklinge erscheinen.

Zwei Reihen von alten Ulmen, welche sich unabsehbar durch Felder und Wiesen dahinzogen, bezeichneten „des Königs Heerweg" von London nach Leicester. Die große Straße war leer. Die mit Leinen überspannten, schweren Frachtwagen, die Heerden von fettem Vieh, welche sonst auf dem Heerwege vom Morgen bis zum späten Abende zu finden waren, die Landwagen mit Reisenden besetzt, schienen nicht mehr zu existiren.

Es war der Bürgerkrieg, welcher hier den früher so belebten Verkehr weggefegt hatte. General Fairfax mit seinen puritanischen Schaaren hatte seinen Marsch durch diese Gegend genommen, indeß er die königlichen Truppen in fortwährenden Gefechten vor sich hertrieb. Die Straße zeigte tief eingeschnittene Spuren von den Rädern der Geschütze und der schweren Munitionswägen. Hier und



H. Steenwyk pt. W. French sc.

Die Befreiung des St. Petrus. The Release of St. Peter.

da hing ein gewaltiger Ast halbzerschmettert am Stamme der Ulmen herab — ein Zeugniß, daß hier Kanonenkugeln die Lüfte durchschnitten hatten. An den Schlagbäumen, welche die Brücken der feuchten Niederungen schlossen, sah man gewaltige Axthiebe, und wo die Straße zwischen zwei nahe an einander gerückten Hügeln sich hinzog, deuteten die umgesägten Ulmen, welche kreuzweise den Weg versperrten, darauf hin, daß sich die Nachhut des königlichen Obersten Lindesay hier vor den Puritanern zu halten gesucht hatte, um dem Hauptcorps einen kurzen Vorsprung vor dem verfolgenden Feinde zu verschaffen. Von den Farmen und Cottagen, die in der Nähe des Heerwegs lagen, streckte mehr als eine die verkohlten Dachsparren gleich Leichenfingern in die Luft. Stolz und mit seiner zierlichen, gothischen Spitze wie vergoldet erglänzend, erhob sich aber der Thurm eines mächtigen Bauwerks im Hintergrunde. Es war die Kathedrale des kleinen, alten Städtchens Leicester, dessen Häuser durch einen bewaldeten Hügel zur Hälfte verdeckt waren.

Ein Reiter trabte gemächlich auf der öden Straße dahin, und hielt von Zeit zu Zeit seinen mächtigen Rappen an, um sich in der Landschaft umzusehen. Dieser Reisende war ein langer, starkknochiger Mann von etwa dreiunddreißig Jahren, dessen Anzug ersichtlich dem Auslande angehörte. Dem ernsten Gesichte mit offenblickenden Augen, aber harten, fast strengen Zügen war durch einen aufwärts gestrichenen gewaltigen Schnurrbart und einen nicht minder starken Knebelbart ein kriegerischer Ausdruck verliehen. Reiches, fast schlichtes blondes Haar hing dem Reiter bis weit auf den Rücken hinab. Er war vollständig bewaffnet. Aus seiner Halfter streckten sich die langen Hälse von zwei derben Faustrohren hervor, deren Kugeln nöthigenfalls durch diejenige eines an der rechten Seite des Reiters befestigten, schweren Carabiner unterstützt werden konnten. Ein breites niederländisches Korbschwert hatte der Reisende quer über den Sattelknopf gelegt, um von dem Gewichte der Waffe nicht unnöthig belästigt zu werden.

Der Reiter schien mit tiefem Genusse die Reize der Landschaft in sich aufzunehmen.

— Welche Pracht! rief er mit volltönender Baßstimme aus, indeß er, unmittelbar am Ufer der Ouse angekommen, sein Roß anhielt. Welche Kraft und Klarheit liegt in der scheinbar so willkürlichen Linienführung dieser Landschaft, deren Perspective nur an den allerwenigsten Stellen der beste Geometer der Welt mit Lineal und Abtragezirkel beizukommen vermöchte. Diese Hügel und die welligen Umrisse der Forsten, scheinen sie nicht wie vom bizarrsten Zufall geordnet? Verlaufen die Linien nicht in accidentieller Weise, um jede auf ihre eigene Hand bei der Linie des Horizonts anzulangen? Und in dies perspectivische Chaos fällt hier und da nur eine Andeutung der Distanz; die Ufer des Flusses sind an einigen fast versteckten Stellen in dies reiche Bild hineingezeichnet, und diese bloßen Andeutungen genügen, um die vollste Ordnung und feste Haltung in dies perspectivische Durcheinander zu bringen . . . Wer doch im Stande wäre, mit der Einführung so geringer Mittel einen so großen Erfolg zu erzielen! Wer das Geheimniß zu durchschauen vermöchte, wo in Gottes freier Natur das Willkürliche der Perspective aufhört und die Regelmäßigkeit beginnt! Stückwerk bleibt unser Wissen und Können den Kunstwerken des Allmächtigen gegenüber, der mit den Stralen der Sonne malt und seine Leinwand ausspannt vom Aufgange bis zum Niedergange des mächtigen Gestirns . . . Nur die Werke der Menschenhand vermögen die Menschen zu durchschauen . . . Dort stralt die alte Kathedrale! Sieht sie nicht aus, wie die stolze Königin ihrer ganzen Umgebung? Jener Thurm, wie siegreich ragt seine durchbrochene Spitze über die bescheiden sich ausbreitenden, stillen Wälder empor! Und doch bietet der geringste Baum derselben in seiner Construction mehr Bewunderenswerthes, als sämmtliche Bauwerke der Welt in ihrer dürftigen und gezwungenen Anlage besitzen, die selbst der reichste Schmuck nicht vollständig zu verdecken im Stande ist.

Die Betrachtungen des Reiters wurden auf eine gewaltsame Weise unterbrochen. Er war an einer der Brücken des Flusses angekommen, deren Passage durch einige geschickt gefällte Bäume gesperrt worden war. Unter den Stämmen der Ulmen lag die fast nackte Leiche eines jungen Mannes ausgestreckt, den man an seinem langen Ringelhaar als einen der Cavaliere des Königs erkennen konnte. Todesverachtung auf den edlen Zügen tragend, starrte das erloschene, dunkle Auge zum Himmel empor. In dem Gezweige, mitten zwischen den welk gewordenen Baumblättern, hing eine andere Leiche. Dies war diejenige eines ärmlich gekleideten, alten Rundkopfs, den das tödtliche Blei ereilt hatte, während er, den Degen am Faustgelenke, einen Weg über die grünende Barricade hinüber zu erzwingen suchte.

Der Reiter warf nur einen flüchtigen Blick auf diese todten Zeugen eines blutigen Kampfes, und richtete seine Aufmerksamkeit auf das jenseitige Ufer des Flusses.

Dort kam eine von zwei starken yorkshirer Rossen gezogene Carrosse daher gerasselt und näherte sich der versperrten Brücke. An der Seite der Kutsche sprengte ein Mann in vornehmer Kleidung, einen stolzen Schimmel reitend, und in einiger Entfernung hinter dem Fuhrwerke erschienen fünf minder gut berittene Männer, welche ihre Rosse aufs äußerste antrieben, um nicht zu weit zurückzubleiben.

Der Cavalier auf dem diesseitigen Flußufer bestrebte sich, der Verfolger dieser offenbar Flüchtenden ansichtig zu werden. Ohne Zweifel waren es puritanische Soldaten, welche auf die Insassen der Kutsche und auf die bewaffneten Begleiter derselben Jagd machten. Wie ein Mann, der sich nicht zum ersten Male einer drohenden Gefahr gegenüber befindet, machte der philosophische Liebhaber der Perspective Anstalten, um sich mit Erfolg vertheidigen zu können. Er zog seinen Carabiner aus dem Vorderzeuge seines Pferdes hervor, prüfte den Stein des Schlosses und schüttete neues Pulver auf die Pfanne. Dann schlug er die Lederkappe von seinen Pistolenhalftern vollends zurück und hakte sein Schwert an dem Leibgürtel fest, um das Gefäß der Waffe handgerecht zu haben. Mit entschlossenem Blicke beobachtete er sodann das, was auf dem jenseitigen Ufer der Ouse vorging.

Die Kutsche war an der Brücke angekommen. Als der Fuhrmann bemerkte, daß dieselbe auf der andern Seite gesperrt war, hielt er die Pferde an und sah sich mit entsetztem Blicke nach den Reitern um, welche lachend und fluchend herankamen.

Der Cavalier auf dem Schimmel zog seinen großen Federhut und grüßte ehrerbietig in die Kutsche hinein. Dies war eine zierliche Gestalt in schwarzer Hofkleidung mit bleichem, edlem Antlitze, großen, dunklen Augen und mit langem, obwohl sehr dünnem Haar.

Da der Liebhaber der Perspective nur um die Breite der Brücke, also kaum einen Pistolenschuß weit von der Gruppe jenseit des Flusses entfernt war, so konnte er nicht allein genau sehen, was der Hofmann drüben vornahm, sondern vernahm jedes Wort desselben.

— Meine schöne Dame, begann der Cavalier drüben, ich drücke Euch mein tiefstes Bedauern darüber aus, daß Ihr Euch lediglich durch Euren Eigensinn eine angstvolle Stunde bereitetet. Das Glück ist — wie Euch sicher nicht unbekannt gewesen sein kann — den Verliebten von jeher hold gewesen, und Ihr würdet daher wohlgethan haben, den Versuch aufzugeben, zu entfliehen, um meine Huldigungen von Euch abzuweisen. Dennoch danke ich Euch für Euren graziösen Trotz, denn Ihr habt mir dadurch Gelegenheit gegeben, zu beweisen, daß ich alle Hindernisse für nichts achte, wenn es darauf ankommt, Euch meine Bewunderung zu Füßen zu legen.

Die ledernen Vorhänge der Kutsche wurden jetzt zurückgeschoben und der Schlag des Fuhrwerks ward geöffnet. Blitzgeschwind sprang der Hofcavalier vom Pferde und näherte sich mit dem Hute in der Hand dem Kutschenschlage.

Eine junge Dame stieg aus dem Fuhrwerke heraus und wehrte den Beistand des Cavaliers mit einer gebieterischen Handbewegung ab. Diese Dame gehörte offenbar den höchsten Ständen an. Ihr blühendes Antlitz war außerordentlich zart, und ihr Nacken wetteiferte an Weiße mit dem Spitzenschmucke, welcher Schultern und Busen verhüllte. In ihrer Haltung lag die Gehorsam erheischende Würde einer Gebieterin. Ein edler Muth blitzte aus ihren dunklen Augen, und unerschrocken trat sie dem Cavalier entgegen.

— Sir, rief sie mit heller, fester Stimme, ich erwarte mit Bestimmtheit, daß das entwürdigende Spiel, das Ihr mit mir zu treiben Euch unterstanden habt, nunmehr zu Ende ist.

— Mylady! Ihr begeht einen Frevel an Euren bezaubernden Reizen, wenn Ihr behauptet, daß dieselben nichts weiter, als eine Komödie bewirken können. Es ist feierlicher Ernst, das wahre Pathos der Liebe, was mich bewegt . . .

— Hört auf mich zu beschimpfen, Herr . . .

— Ich schwöre, daß ich Euch vergöttere, meine Dame!

— Für eine Engländerin, Sir, ist es eine Schmach, dergleichen Erklärungen von einem Manne anhören zu müssen, der seine eigene Ehre mit Füßen tritt! rief die Dame in großer Bewegung. Eurer Aussprache nach seid Ihr ein Fremder . . . Ihr habt eine doppelte Verpflichtung, Euch ehrenhaft gegen eine britische Dame zu benehmen und das Gastrecht nicht durch eine niedrige Handlungsweise zu schänden, wie solcher der letzte englische Soldat, geschweige denn ein Gentleman, unfähig wäre.

— Euer Geist, Mylady, ist Eurer seltenen Schönheit völlig angemessen. Ihr versteht nicht allein zu überwinden, sondern den Besiegten zu unterjochen . . . Sind die Sterblichen zu verdammen, wenn sie den vom Olymp herabschwebenden Göttinnen huldigen? . . . Ist es unehrenhaft, wenn ich einer Dame Cavalierdienste anbiete; wenn ich ihr meinen Degen und die Schwerter meiner Begleitung zu Gebote stelle Angesichts der in dieser unsicheren Gegend auf Schritt und Tritt drohenden Gefahren?

— Die englische Sitte schützt mich sicherer, als Ihr und Eure Bedienten es vermöchten. Wären hier Engländer, gleichviel ob Puritaner oder Cavaliere, auf dem Platze, so würdet Ihr bald erfahren, wie in diesem Lande die Unverschämtheit belohnt wird, welche in der Form von unverlangten Dienstleistungen auftritt.

— Nun gut, sagte der Hofcavalier, aufgebracht werdend, sprechen wir nicht mehr davon, Euch gefällig zu sein. Aber Ihr werdet mich vermuthlich nicht hindern wollen, daß ich mir selbst einen Dienst erweise. Das erlaubt, meines Wissens, nicht allein die Sitte Englands, sondern das Gewohnheitsrecht im großen Reiche der gesunden Vernunft, von welchem dies Königreich jedenfalls eine Provinz zu sein Anspruch machen wird.

— Ihr erzeigt Euch den allergrößten Dienst, Sir, wenn Ihr Eure Ehre vor dem Makel schützt, einer Dame gegenüber Euch als ein Böotier, als ein Barbar sogar, benommen zu haben; rief die Schöne.

— Ich verstehe mich sehr gut auf meine Ehre, Mylady, die, wie ich Euch versichere, sehr empfindlicher Natur ist, und erkläre, daß es ganz irrelevant für dieselbe ist, ob ich diesen Heerweg in der Richtung nach Süden oder Norden verfolge, ob ich querfeldein reite oder mich damit belustige, dort auf jener Wiese große und kleine Volten und sonstige Reiterstücke mit Hülfe meines wackern Schimmels auszuführen . . . Daß ich den Einfall habe, dahin zu reiten, wohin Euer Wagen sich wenden wird, hat folglich mit meiner Ehre nicht das mindeste zu thun . . . Noch weniger mit der Eurigen . . .

Die Dame wandte dem Cavalier den Rücken, nahm ihre blauseidene Robe ein wenig vorn in die Höhe und wandte sich der Brücke zu. Der Cavalier aber ließ seinen Schimmel los und holte die

Dame, welche zu laufen anfing, wieder ein, bevor dieselbe noch die Brücke betreten hatte. Er ergriff sie ohne weitere Umstände beim Arme und hielt sie fest.

Die Dame stieß einen schrillen Schrei aus.

Bis dahin war der „Perspectivische" ein unbeweglicher Zuschauer des Vorgangs geblieben. Jetzt erhob er seine Stimme.

— Muth! Mylady, wenn ein Ausländer sich nicht entblödet, das Gastrecht auf britischem Boden zu verletzen, so ist er zunächst der geschworene Feind aller Fremden, denen an der Behauptung ihrer Ehre gelegen ist.

Mit diesen, sehr an einen mathematischen Beweis erinnernden Worten, gab der Perspectivische seinem Rosse die Sporen und trieb dasselbe furchtlos in den Ousefluß hinein. Das Pferd schwamm gut und brachte den Reiter schnell an das andere Ufer.

Die Bedienten des Cavaliers zogen die Degen, und dieser selbst ließ die Dame los, um sich eiligst auf seinen Schimmel hinaufzuschwingen.

Der Perspectivische zog die Zügel an und machte seinen Carabiner fertig.

— Schießt nicht, oder Ihr seid des Todes! rief der Cavalier erbleichend.

Als Antwort knallte der Schuß des „Perspectivischen". Hoch auf bäumte sich der Schimmel und brach nach einigen wilden Sätzen dicht vor der Brücke zusammen. Die Kugel hatte den Schädel des Thiers durchbohrt.

Ohne sich um den außer Gefecht gesetzten Cavalier zu bekümmern, zog der „Perspectivische" den Raufdegen und setzte sein Pferd in Galopp, um über die Diener des Cavaliers herzufallen. Er konnte nur wenige mit eben so großer Gewandtheit als mit Nachdruck geführte Hiebe anbringen; denn die feigen Lakaien wandten die Rosse und jagten mit verhängten Zügeln die Heerstraße hinan und auf Leicester zu.

— Jetzt, mein sauberer Cavalier, rief der „Perspectivische", indeß er vom Pferde sprang und sich dem Cavalier näherte, welcher — den einen Fuß unter dem niedergestürzten Rosse — unbeweglich dalag, jetzt werden wir ein Wort mit einander reden! Ergebt Euch, oder bei Gott, ich stoße Euch durch und durch!

Er setzte dem Cavalier die Spitze seines Schwertes an die Kehle.

— Ihr seid ein halber Landsmann, ein Franzose, und wollt mich, einen Wehrlosen ermorden? Schonet mich!

— Ihr habt die Dame vorhin nicht geschont, obgleich sie wehrlos war! rief der „Perspectivische". Ich bin des Teufels Franzose, aber nicht der Eurige. Ich bin von gutem flandrischen Stamme! Wollt Ihr Euch ergeben oder nicht?

Die Augen des „Perspectivischen" funkelten so drohend, daß der Cavalier in nächster Secunde den Todesstoß erwartete.

— Gnade! rief die herbeifliegende Dame.

— Er soll auf sein Ehrenwort versprechen, daß er, wo er Euch auch in Zukunft begegnen mag, nie Euch wieder die allergeringste Aufmerksamkeit erweisen wird, ausgenommen, Ihr selbst möchtet ihm hierzu eine förmliche Erlaubniß geben! rief der „Perspectivische", die Dame abwehrend.

— Gut, murmelte der Cavalier, ich leiste hiermit das geforderte Versprechen, obwohl ich mich dadurch geradezu zu einem Barbaren stempele . . . Und nun seid mir, tapferer Paladin, vor allen Dingen behülflich, daß ich meinen unter dem Pferde fast zerquetschten Fuß losmache.

Der Flamänder steckte sein Schwert in die Scheide und war dem Cavalier nach besten Kräften behülflich. Als dieser sich wieder aufgerichtet hatte, wandte er sich mit trübem Lächeln an die Dame.

— Mylady, da ich nicht annehmen darf, daß Ihr vor dem gegenwärtigen Ritter von der traurigen Gestalt noch irgendwie Furcht hegt, so erlaubt mir, daß ich Euch nahen darf, um mich Eurer Verzeihung zu versichern. Das Wort, welches Ihr ausriefet, als mir der Tod auf Haaresbreite nahe war, beweist mehr, als eine lange Rede, wie sehr ich im Unrechte war, einer so hochsinnigen Dame, gleich Euch, nur eine einzige angstvolle, bittere Minute zu bereiten. Ich bitte Euch um Verzeihung und möchte gern als Euer Freund von Euch scheiden. Ihr dürft nicht erröthen, Mylady, mir diesen Titel zu geben, denn bin ich so glücklich, einst mit Euch unter Umständen zusammen zu treffen, welche mehr als die gegenwärtigen, Eurer und auch meiner Stellung würdig sind: so werdet Ihr den Beweis erhalten, daß selbst der ersten Dame der drei Königreiche eine freundliche Beziehung zu mir nur zur Ehre gereichen kann.

Die Haltung des Cavaliers, so wie die ausdrucksvollen Mienen seines schönen Antlitzes zeigten ein so edles Selbstbewußtsein, daß ihn die Dame mit einiger Betroffenheit betrachtete, indeß sie sich zu besinnen schien: ob sie ihrem ritterlichen Verfolger vielleicht schon begegnet sei.

— Ihr führt eine stolze Sprache, Sir; antwortete die Dame mit fester Stimme. Die Anzahl der Cavaliere, welche mit Recht das von sich behaupten können, was Ihr soeben erklärtet, ist in England nicht groß, und ich hätte nicht geglaubt, daß ein Cavalier von solcher Berechtigung mir ganz und gar unbekannt hätte bleiben können . . . Wer seid Ihr?

Bevor der Cavalier antwortete, stieß der „Perspectivische" einen Ausruf einer eben nicht angenehmen Ueberraschung aus.

Auf dem Heerwege von Newburgh her näherte sich mit großer Schnelligkeit ein Reitertrupp. Voran galoppirten die Lakaien des Cavaliers, welche, um ihre Scharte von vorhin auszuwetzen, schon jetzt ihre unüberwindlichen Degen gezogen hatten. Ihnen folgten einige Dutzende von Panzerreitern.

— Das sind Lindesay's Kürassiere! rief der Cavalier. Ich werde sofort die beste Gelegenheit haben, Euch, Mylady, die Aufrichtigkeit meiner Gesinnungen zu beweisen.

Die Dame schien eben so ängstlich zu werden, wie sie sich früher muthvoll bewiesen hatte.

Die Reiter kamen heran, und der Führer, ein sehr junger Officier, sprang vom Pferde herab, um die Dame nach einer sehr oberflächlichen Begrüßung inquirirend anzustarren. Er warf dann einen fragenden Blick auf den Cavalier und den „Perspectivischen" und fragte, den Ersteren ins Auge fassend:

— Meine Herren, wer von Euch Beiden ist der Maler Anton van Dyck?

— Ich bins, Sir! erwiederte der Cavalier und verbeugte sich dann gegen die Dame.

Der „Perspectivische" ward todtenblaß.

— Van Dyck! murmelte er.

— Mein Herr, sagte der Officier mit stark bemerkbarem ausländischen Accent, ich schätze mich glücklich, daß mir der Zufall, der Deus ex machina des Campagnelebens, die Ehre verschafft, dem illustren Freunde meines Bruders meine Hochachtung bezeugen zu können. Obgleich ich keineswegs ein so geschickter Zeichner und Radirer bin, wie mein Bruder, so versichere ich doch, daß ich Euch darum nicht weniger hochschätze.

— Gestattet mir die Frage: wem habe ich meine Ehrerbietung zu bezeugen? fragte Van Dyck.

— Ich bin der Prinz Moritz von der Pfalz. Bitte, setzt Euren Hut auf, Meister Anton, und nehmt meine Hand statt aller Complimente an. Ich versichere Euch, daß ich mir alle Mühe geben werde, um meinen Bruder Ruprecht bei Euch auszustechen!

Und der Prinz schüttelte Van Dyck's Hand mit Herzlichkeit.

— Nun aber, laßt mich zu meinen Dienstaffairen kommen; fuhr der Prinz fort, indeß er die Augenbrauen runzelte. Ohne Zweifel kennt Ihr diese Dame hier?

— Mein Prinz, erwiederte diese mit erglühenden Wangen, wenn ich weniger eitel wäre, als dies in der That der Fall ist, so würde ich Eure Vergeßlichkeit dem Campagneleben zuschreiben, dessen Lorbeern heute noch, wie im classischen Alterthume, die Eigenschaften zu besitzen scheinen, die Erinnerung zu tödten ...

— Mylady, erwiederte der Prinz ernst, Ihr deutet darauf hin, daß ich selbst Euch kennen müsse ... Ich versichere aber, daß ich Euch noch nie, auch nicht für wenige Augenblicke gesehen habe, denn eine Persönlichkeit — um dienstmäßig mich auszudrücken — gleich der Eurigen würde sich in meiner Erinnerung, selbst trotz des Lethetranks, behaupten.

— Der Name des Grafen von Montrose wird genügen, um zu beweisen, daß meine Persönlichkeit dennoch unbedeutender ist, als Ihr versichert, Prinz; antwortete die Dame mit bezauberndem Lächeln.

— Mylady, ich kenne die Gräfin von Montrose, ihre drei Schwestern: die Ladies Gore und Gwynne, und Miß Eleanor sammt der ganzen übrigen Verwandtschaft ... Euch aber kenne ich nicht ... Ich bin hier im Dienste und muß demgemäß verfahren ... Ihr werdet daher entschuldigen, daß ich Euch anweise, so lange zu schweigen, bis ich Euch auffordere zu reden.

— Seine Majestät der König wird es Euch wenig Dank wissen, Prinz, daß Ihr die Rücksicht gegen die Schwester des Grafen Montrose nicht mit Eurer Dienstpflicht zu vereinigen wußtet; sagte die Dame kalt.

— Wollt Ihr schweigen? donnerte der Prinz. Befindet sich ein Schotte unter der Mannschaft?

— Hier, Colonel; Archimbald Larse ... rief einer der Kürassiere.

— Spricht diese Dame wie eine Schottin?

Der Soldat zog die Augenbrauen empor, betrachtete die Dame aufmerksam und meinte dann:

— Mein Prinz, man hört aus ihrer Rede den Pibroch, die Dudelsackmelodie nicht heraus, wenn mans doch nicht vorher weiß, daß die Dame eine Montrose ist.

Ziemlich unbefriedigt wandte sich Prinz Moritz an Van Dyck.

— Meister, sagt mir auf Eure Ehre, wer ist diese Dame?

— Ich habe kein Recht, Erklärungen zu machen, mein Prinz; erwiederte Van Dyck achselzuckend.

— Aber eine Pflicht, Sir! Eure Lakaien sagten, daß Ihr die Dame nie vorher gesehen hättet ...

— Meine Bedienten sind Schurken, die ihrer Strafe nicht entgehen sollen. Lady Helene Montrose habe ich leider nur zu lange im Herzen getragen ...

— Könnt Ihr diese Erklärung unter allen Umständen aufrecht erhalten, Meister?

Van Dyck glaubte zu bemerken, daß die Dame ihm aus der Ecke ihres Auges hervor einen Wink gab.

— Ohne Zweifel... Aber was soll dies inquisitorische Verfahren am Ende bedeuten, Prinz?

— Dies Verfahren ist zu Ende, erklärte Moritz, und wird gewiß, so hart dasselbe auch erschienen sein mag, selbst von Lady Helene Montrose entschuldigt werden. Meine Dame, entschuldigt mich! Das wird Euch nicht schwer werden, denn Ihr seid, als die Schwester eines unserer tapfersten Generale, ohne Frage eine gute Royalistin ... Wir fahnden auf Lady Fairfax, auf die reizende, kühne, ehrgeizige Tochter des Lords Vere, welche, den sichersten Nachrichten nach, einen Weg quer durch die königliche Armee gesucht hat, um sich zu ihrem Gemahl in das Hauptquartier der Rebellen

zu begeben . . . Klagt Eure Schönheit an, Mylady, welche diejenige der Lady Fairfax gewiß noch übertrifft, daß man einen Augenblick in Euch eine Verrätherin der Sache unseres ritterlichen Monarchen erblicken konnte.

Anton van Dyck faßte, als Prinz Moritz den Namen des Generals Sir John Fairfax nannte, die schöne Dame mit großer Ueberraschung ins Auge. Ein blitzender, stolzer Blick, welcher den Meister für die Sicherheit der Lady Montrose erzittern ließ, begegnete dem seinigen.

— Ihr gedenkt den Weg nach London fortzusetzen, meine Dame? fragte Prinz Moritz mit ritterlicher Galanterie.

— Da Ihr so überaus großmüthig seid, mich nicht zur Gefangenen machen zu wollen, Prinz, so wird meiner Absicht, mich zuerst nach London, dann aber zu Ihrer Majestät der Königin nach Exeter zu begeben, nichts im Wege stehen . . . erwiederte die Dame mit bezaubernder Schalkhaftigkeit.

— O, Ihr habt nicht auf diese rundköpfigen Banditen gerechnet, welche im Rücken der königlichen Armee agiren; auf die Reiter Cromwell's, die gleich den Buschkleppern und Highwaymen jede Heerstraße, die nicht von unseren Truppen besetzt ist, unter ihre Obhut genommen haben!

— Prinz, diese Rundköpfe können unter Umständen eine sehr zarte Galanterie entwickeln; bemerkte die Dame ernst. Ich weiß es aus Erfahrung, daß sie es unter ihrer Würde halten, den Frauen den Krieg zu machen.

Moritz erröthete.

— Wahrlich, Mylady, als ich Euch belästigte, handelte ich auf Befehl des ersten Edelmannes der drei Königreiche, im Namen des Königs Karl selbst.

— Desto schlimmer . . .

— Ihr seht mich bereit, Alles zu thun, was in meinen Kräften steht, um Euch meine inquisitorische Rolle vergessen zu machen, Mylady . . .

— Laßt zunächst das Verhau auf jener Seite der Brücke wegräumen, Sir!

— Euer Befehl soll sofort erfüllt werden; antwortete der Prinz. Ich werde, da ich hier nicht länger verweilen kann, Euch ein halbes Dutzend meiner Kürassiere zu Gebote stellen. Sie selbst sind zwar nicht im Stande, jene kolossalen Bäume zur Seite zu schleppen; aber ihre Pallasche werden hier in der Umgegend bald die nothwendigen Arbeiter zusammen treiben . . . Haltet Ihr Euch bis dahin unter der Obhut Eures diensttuenden Ritters — der Prinz zeigte auf den „Perspectivischen" — nicht genügend sicher, so lade ich Euch ein, in meiner Begleitung nach Leicester zurückzukehren und dort so lange zu warten, bis das Werk gethan sein wird.

— Prinz, ich werde hier warten, obgleich mir kein diensttuender Ritter, wie Ihr meint, zu Gebote steht. Der tapfere Ritter, welcher sich meiner so nachdrücklich annahm, hatte gegen mich keinerlei weitere Verpflichtungen, als diejenigen, welche in seiner eigenen Hochsinnigkeit ihren Grund fanden.

— Ihr kennt aber den Herrn? fragte der Prinz, den „Perspectivischen" mit einem plötzlich sich geltend machenden Mißtrauen musternd.

— Ich sah ihn, als er hier auf dem Platze erschien, zum ersten Male, kann aber mein Wort für seine Ehrenhaftigkeit einsetzen.

— Mylady, das wird mir vollkommen genügen, wenn dieser Cavalier mir außerdem eine kurze Auskunft über seinen Namen, seinen Stand und die Geschäfte geben will, welche den Zweck seiner Reise bilden.

Der „Perspectivische" schüttelte fast traurig den Kopf und richtete seinen Blick auf Anton van Dyck.

— Der Zweck, weshalb ich meine zweite Heimat, Frankfurt am Main, verließ, und nach England kam, sagte er, ist in dem Augenblicke vereitelt worden, daß ich mich dem Meister Van Dyck mit Degen und Carabiner gegenüber stellte.

— Was wollt Ihr sagen? fragte Van Dyck gespannt.

— Ich bin von Deutschland gekommen, Meister, um Euch aufzusuchen. Mein sehnlichster Wunsch war seit Jahren, Euch, Meister Anton, von Angesicht zu Angesicht zu sehen, Euch meine grenzenlose Ergebenheit zu bezeugen und die Gunst zu erringen, unter Eurer Aufsicht die Kunst zu erlernen: meinen „Perspectiven" Euer Helldunkel zu verleihen . . .

— Ihr seid ein Maler? rief Van Dyck.

— Ich hoffte als Euer Schüler ein Maler in meinem Fache zu werden, muß aber, da ich mich bei Euch als Euren Feind eingeführt habe, meine Hoffnung als verloren betrachten.

— Wie heißt Ihr?

— Heinrich Steenwyk . . .

— Der Sohn des amsterdamer Perspectivenmalers Heinrich Steenwyk? fragte Van Dyck mit leuchtenden Augen.

— Ja, Meister Van Dyck. Wenn Ihr die Bilder meines Vaters kennt, so ist es eben so gut, als wenn Ihr meine eigenen gesehen hättet. Ich verstehe die architektonische Perspective aus dem Grunde — aber malen kann ich bis heute nicht . . . Ich bin schon seit sechs Wochen unterwegs, um Euch zu suchen: aber wenn ich dort ankam, wo ich Euch vermuthete, hattet Ihr im Gefolge des Königs Karl bereits den Marsch nach einem andern Orte angetreten. Heute endlich fand ich Euch, ohne daß ich Euch suchte . . .

— Und benahmt Euch so trefflich, rief Van Dyck, die Hand des „Perspectivischen" ergreifend, daß ich nicht gesonnen bin, mich so bald wieder von Euch zu trennen.

— Meister, Euer Edelmuth ist nicht minder unvergleichlich, als Eure Kunst . . . Ihr wolltet mich wirklich als Euren Schüler annehmen?

— Kann ich mich denn weigern? lachte Van Dyck. Bin ich nicht Euer Gefangener? Und hat ein solcher einen andern Willen, als den seines Siegers?

In peinlichster Unruhe drehte Steenwyk seinen langen Knebelbart.

— Damit Ihr seht, daß es mir Ernst ist, fuhr Van Dyck fort, so schickt Euch an, mir zu folgen . . . Lady Montrose wird nur zu gern meine Begleitung entbehren. Wir werden zwar noch eine Zeit lang dem Hauptquartier folgen, aber Ihr werdet bald finden, daß man im Lager eben so gut den Pinsel als den Degen führen kann. Seid Ihr mit meinem Anerbieten einverstanden, so ist hier meine Hand . . . Schlagt ein!

Mit Enthusiasmus ergriff der Perspectivenmaler die mädchenzarte Hand des Meisters Anton.

Dieser, so wie Prinz Moritz nahmen von der Dame Abschied, welcher fünf Reiter sammt einem Wachtmeister zur Verfügung gestellt wurden, um von den Farmen in der Nähe die für die Entfernung des Verhaus nothwendigen Arbeiter herbeizuholen. Van Dyck mit seinen Bedienten, so wie Steenwyk schlossen sich dem Prinzen Moritz und seinen Reitern an und nahmen die Richtung nach dem Städtchen Leicester, wo Anton van Dyck Nachtlager nehmen zu wollen erklärte.

Steenwyk mußte zur Linken dicht neben Van Dyck reiten, welcher das Pferd eines seiner Diener bestiegen hatte, und konnte kaum so schnell antworten, wie der große Meister fragte. Van Dyck kannte nicht allein die meisten Gemälde, sondern auch die Radirungen Steenwyk's, des Vaters, und behauptete: daß derselbe, was die hohe Bedeutung für die mathematische Construction in der Malerei betreffe, mit einem Paolo Uccello, dem Schüler Lorenzo Ghiberti's, dem ersten Meister in der

Perspective, mit Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer auf derselben Stufe stehe. Nur taugten die Figuren in den Architekturbildern des ältern Steenwyk fast gar nichts und die Luftperspective sei stets zu schwer behandelt.

— Was werdet Ihr, da Euch die Gemälde meines Vaters nicht genügen, von denen des Sohnes sagen? seufzte Steenwyk. Die Kunst, Interieurs zu zeichnen, seien dieselben auch noch so gewaltig oder complicirt, ist mir angeboren und an die schwersten Sätze der Mathematik brauchte ich als angehender Jüngling nur erinnert zu werden, denn diese Wahrheiten lagen fertig in meinem Haupte. Aber weder mein Vater noch meine übrigen Lehrer, die Valdenburg und de Vries, haben mir es beibringen können, meine perspectivischen Regeln auf die Darstellung von Menschenfiguren anzuwenden.

Van Dyck lachte.

— Ihr scheint Euch durch Eure Gründlichkeit das Figurenzeichnen unmöglich gemacht zu haben, mein grundgelehrter Steenwyk, den ich um seine mathematische Wissenschaft ganz aufrichtig beneide; rief Meister Anton. Ist es schon ein sehr schwieriges Stück, die Größenverhältnisse der menschlichen Gestalt gemäß der natürlichen Harmonie eines Körpers zu bestimmen, den der Künstler für schön halten soll, um wie viel schwerer ist es, die in ihren Bewegungen ewig wechselnden Wellenlinien der menschlichen Gestalt unter die Herrschaft des Lineals zu bringen, um ihre verschiedenen Abstände von den Vordergründen zu bemessen! Ich erinnere mich, daß einst Meister Rubens — Van Dyck senkte das Haupt und lüftete seinen Federhut — mir begreiflich zu machen suchte, daß eine wohlgebildete, bewegliche Hand der Hauptsache nach auf vier- oder fünfhundertfache Art erscheinen könne, daß diese Bewegungen nach ihren minderwichtigen Combinationen aber bis zu einer vollen Million verschiedener Positionen gesteigert werden könne . . . Hier muß jede Bestimmung aufhören, wie sich diese unendlich variirten Linien zu dem Grundplane eines Gemäldes verhalten . . .

— Mit nichten, Meister Van Dyck! wagte Steenwyk zu bemerken. Diese scheinbare Unendlichkeit steht jedenfalls unter den Gesetzen, welche für die perspectivische Erscheinung aller anderen Gegenstände gelten und diese Gesetze sind am Ende sehr einfach. Nur die Anwendung derselben kann zuweilen sehr schwierig sein.

— So schwierig, meinte Van Dyck, daß ich einen Anflug von Schwindel verspüre, wenn ich an diese Anwendung denke . . . Ich verlasse mich lieber auf mein Auge, als auf Cirkel und Lineal und suche die Gegenstände ihrer natürlichen Erscheinung gemäß darzustellen, ohne mir über die Gründe, weshalb sie so und nicht anders erscheinen, den Kopf zu zerbrechen. Es ist meine Empfindung, die mich belehrt, ob zwischen den von mir gemalten Figuren und ihren lebendigen Originalen eine Verschiedenheit bestehe und ich habe stets gefunden, daß dieses Gefühl mich da noch richtig führt, wo die wissenschaftliche Analyse schweigt, eben weil dieselbe nicht subtil genug ist . . .

Steenwyk sah ernst vor sich hin.

— Ich besitze diese Empfindung dessen, dem ich nicht durch Cirkel und Lineal beikommen kann; sagte er. Aber eben dies Etwas ist es, was ich nicht malen kann . . . Meine wichtigsten perspectivischen Constructionen bleiben, trotz ihres Reichthums an Formen, schwer, todt und kahl, wenn ich mich an die Ausführung begebe . . . Ich glaube, es ist das Licht, dessen ich nicht mächtig werden kann . . .

— Sagt: Licht, Luft und Colorit . . . Will's Gott, so sollt Ihr aber mit diesen drei Dingen bald bekannt und befreundet werden, wenn Ihr geneigt seid, mir Eurerseits eine Gefälligkeit zu erweisen . . .

— Gebietet, Meister! rief Steenwyk mit Enthusiasmus.

— O, Ihr werdet einen schweren Stand haben, Steenwyk, antwortete Van Dyck. Ihr sollt mir zeigen, wie man Architektur richtig zeichnet, nur dürft Ihr mich nicht mit Mathematik quälen wollen.

— Wenn Ihr die Elemente der Geometrie und dann noch ein wenig Stereometrie versteht...

— Nehmt an, daß ich bloß das Einmaleins weiß und auch das kann ich mit Sicherheit nicht behaupten.

— Ich werde für Euch eine neue Methode erfinden, Meister.

— Macht was Ihr wollt, aber lehrt mich die architektonische Perspective!

Man war in Newport angekommen. Der Prinz marschirte mit seinen Panzerreitern weiter, während Van Dyck und Steenwyk sich in einem Wirthshause gegenüber der herrlichen alten Kirche einlogirten. Am andern Morgen zeigte es sich, daß Van Dyck seine Reise wegen seines, in Folge des Sturzes mit dem Pferde sehr stark angeschwollenen, Fußes nicht fortsetzen konnte.

— Ich werde meine Staffelei vorrichten lassen, sagte Meister Anton zu seinem neuen Schüler, und Ihr werdet malen, um mir die Schmerzen zu vertreiben. Was sagt Ihr zu der Kirche drüben?

— Meister, bevor ich an jener für mich so verhängnißvollen Brücke über die Ouse anlangte, haben die eigenthümlichen Formen dieses Bauwerks bereits meine Aufmerksamkeit erregt. Wenn Ihr aber wünscht, daß ich die Kirche aufnehme, so muß ich bevorworten, daß ich nur auf Interieurs eingeübt bin.

— Gut; Ihr werdet also das Innere der Kirche malen.

Es zeigte sich jedoch bald, daß sich dieser Arbeit eigenthümliche Schwierigkeiten entgegenstellten. Weder der Küster noch der Pfarrvicar wagten es, Steenwyk die Kirche zu seinem profanen Zwecke zu öffnen. Van Dyck war an die Vereitelung seiner Wünsche zu wenig gewöhnt, um durch diese Weigerung nicht in äußerst üble Laune versetzt zu werden.

Er ließ den Vicar zu sich berufen, erhielt aber die Antwort: daß derselbe Fremden keine Besuche abstatten könne. Meister Anton ließ sich ankleiden und hinkte, von seinen Dienern gestützt, in Steenwyk's Begleitung nach der Behausung des eigensinnigen Geistlichen.

Die grollende Stimmung des Meisters wich auf der Stelle, als ein reizendes, junges Mädchen, frisch wie die Lenzblumen am Morgen, ihm die Thür des alterthümlichen Hauses öffnete und die Gäste nach der Studirstube ihres Vaters führte.

Ein hagerer, bleicher Mann in sehr abgeschabter, schwarzer Kleidung trat den Ankommenden entgegen.

— Da bin ich selbst, ehrwürdiger Herr! begann Van Dyck. Und, auf Ehre, ich muß diesen Besuch mit verzweifelten Schmerzen bezahlen . . . Ich hoffe, daß Euch dies Resultat Eurer Ungefälligkeit genügt!

— Edler Herr, antwortete der Vicar, das Käppchen von dem mit spärlichem grauen Haar bedeckten Haupte nehmend, Ihr würdet mir großes Unrecht thun, wenn Ihr mich eines solchen Fehlers zeihen wolltet, den ich aus tiefstem Herzen hasse.

— Am Ende ist Eure Weigerung, die Kirche aufschließen zu lassen, die liebenswürdigste Dienstfertigkeit, die zarteste Berücksichtigung meines Wunsches?

— Ich thue Euch einen dankenswerthen Dienst, Sir, erwiederte der Geistliche, wenn ich Euch ein Vorhaben verwehre, das sehr leicht zu Eurem Unheile ausschlagen kann.

— Ich verstehe Euch nicht, Ehrwürdigster.

— Obgleich Ihr, Eurer Aussprache nach, ein Fremder seid, antwortete der Vicar, so wird es Euch dennoch nicht unbekannt geblieben sein, daß die Puritaner mit Feuer und Schwert Jeden verfolgen, der sich wider ihre Ansichten vom reinen, unverfälschten Christenthume auflehnt . . .

— Lieber Freund, lachte Van Dyck, ich gebe Euch mein Wort, daß es mir nie einfallen wird, das neue Evangelium der Rundköpfe anzufechten, selbst wenn dasselbe sich doppelt so unsinnig, als bisher, gestalten sollte. Herr Pfarrer, obgleich ich ein guter Katholik bin, so gedenke ich mich doch gegen das Ding, was Ihr das Evangelium der Puritaner zu nennen beliebt, so lange völlig passiv zu verhalten, bis die edlen Herren bei mir einen Bekehrungsversuch risquiren. Und in diesem Falle würde ich, statt mit theologischen Argumenten, mit der Degenspitze antworten . . . Ihr seht, Herr Vicar, daß ich auf diese Weise Hoffnung habe, ein alter Mann zu werden, ohne je anders, als vielleicht auf dem Schlachtfelde mit den Puritanern zusammen zu treffen, wo ich ihnen in der That schon einige Male begegnete.

Der Geistliche schien fast erschrocken, als Van Dyck sich als Katholik bekannte, faßte sich aber bald.

— Mein Herr, entschuldigt meine Offenheit. Ich habe es mit Thatsachen zu thun und Ihr setzt mir Redensarten entgegen. Es kann sein, daß Ihr nicht völlig verstanden habt, was ich sagte, deshalb will ich mich deutlicher erklären... Ihr wünscht, das Innere der Kirche zu malen, in welcher ich als Geistlicher fungire . . .

— Nicht ich, sondern dieser wackere Herr, mein Begleiter; doch das ändert die Sache wenig...

Der Vicar verbeugte sich leicht und fuhr dann fort:

— Ich darf nicht erst versichern, daß ich, könnte ich nach meinen eigenen Entschließungen handeln, mir eine Ehre daraus machen würde, Euch zu Diensten zu sein. „Aber die Hand der Gewaltigen ist über mir", um im Sinne der Puritaner zu reden. Sie haben mit eisernen Besen Alles weggefegt, was sie in der Religion als Menschenwerk erkannt zu haben glauben. Die edelsten Schöpfungen der Kunst sind der rohen Faust dieser neuen Ikonoklasten erlegen . . . Nieder mit den Götzenbildern! lautet der Wahlspruch dieser Männer des Geistes, wie sie sich nennen. Das goldene Kalb und den Moloch, Baal und den Drachen zu Babylon haben diese Puritaner in dem künstlerischen Schmucke unserer Kirchen zu vernichten geglaubt... Die schönen Gemälde und Statuen, welche seit Jahrhunderten die Zierde des ehrwürdigen Gotteshauses dieser Stadt waren, sind nicht mehr. Sogar die uralten Glasgemälde der Sacristei sind erbarmungslos vernichtet... Es soll ja ein neuer Himmel und eine neue Erde geschaffen werden!... Mein Vorgesetzter, der Rector und Diakonus, hat den Versuch, ein Bild der heiligen Magdalene, das ein berühmter Künstler Italiens malte, hinter dem Altar zu verstecken, um dasselbe der Wuth der Bilderstürmer zu entreißen, mit dem Leben bezahlen müssen... Urtheilt selbst, edler Herr, ob die Puritaner mich nicht als einen Genossen von Kirchenschändern betrachten und bestrafen würden, wenn ich Euch den Dom öffnen ließe, damit Ihr, um nach der Weise der Religion dieser Tage zu reden, „den Gräuel der Verwüstung an heiliger Stelle aufpflanztet."

— Erlaubt mir zu bemerken, Herr Vicar, sagte Van Dyck, daß Ihr zu ängstlich seid. Alles zugegeben, was Ihr mir mittheiltet, so steht es doch fest, daß die Rundköpfe weder allgegenwärtig, noch allwissend sind. So weit mir bekannt ist, befindet sich in dieser ganzen Gegend nicht ein einziger Mann der Truppen des Parlaments... Wie sollten sie Kenntniß davon erhalten, daß Ihr uns für unsern Zweck Eure Kirche öffnetet?

— O, Sir, Ihr kennt weder Essex noch Fairfax, sehe ich. Sie sind nie näher, als wenn man sie weit entfernt glaubt. Und außerdem — glaubt Ihr, daß es außer den Reihen des Parlamentsheers in England weiter keine Puritaner gebe? Ganz Newport ist nicht allein puritanisch gesinnt, sondern gehört mit Herz und Mund jenen wilden Eiferern, jenen alttestamentlichen Christen an, welche aus dem Schooße des Parlaments hervorgegangen sind und nach ihrer finstern Energie zu schließen, sehr bald die gemäßigte Partei unter die Füße rollen werden... Es würde dem Auge

der fanatischen Späher nicht verborgen bleiben, wenn ich so unbedacht handelte, Euch Euren Wunsch zu bewilligen.

— Aber wir werden doch Eure Kirche wenigstens besehen dürfen?

— Gern gestatte ich das, mache aber die ausdrückliche Bedingung, daß Ihr es nicht versucht, auch nur einen Bleistift hervorzuziehen, um einen oder den andern Gegenstand abzuzeichnen.

Der Vicar bekleidete sich mit seinem weiten Amtsmantel, ließ sich von seiner Tochter die Schlüssel der Kirche holen und führte die Fremden zuerst in die Sacristei ein. Als der Geistliche, nachdem die Künstler sich in dem engen Closet umgesehen hatten, die in das Schiff der kahlen Kirche führende Thür aufstieß, konnte Steenwyk einen Ausruf der Bewunderung nicht unterdrücken.

In massigen Formen lag hier die Structur des Bauwerks zu Tage. Runde, in Hinsicht auf ihre Stärke sehr niedrige Pfeiler trugen flach gespannte Gurtgewölbe, die oben einen Ansatz zu dem Spitzbogen der gothischen Blüteperiode zeigten. Allenthalben gewahrte das Auge der Künstler kyklopische Formen, welche auf die ersten Anfänge der englischen Gothik hinwiesen, auf jene Zeit, in welcher sich das germanische Element der Architektur von den Banden des byzantinischen Styls loszuringen strebte. Die Bänke und Stühle für die Andächtigen waren entfernt, die Altäre in den Seitenschiffen hatte man abgebrochen, die Kanzel zerschlagen. Hier konnte man nur noch auf dem von dunklen und hellfarbigeren Steinplatten gebildeten Boden niederknien und das „Haus der Demuth" hatte die größte Aehnlichkeit mit einem kolossalen Gefängnisse erhalten — ein kalter, finsterer, drohender Anblick.

Die unabweislich mächtige Stimmung, welche durch die Betrachtung dieses ausgeplünderten Gotteshauses hervorgerufen wurde, reizte Van Dyck, den Geistlichen abermals zu bestürmen.

— Ich würde die vollendetste Abbildung der Rittercapelle in Schloß Windsor für eine Skizze von dieser Kirche hingeben; meinte Van Dyck zu Steenwyk gewandt. Was dünkt Euch, Herr Pfarrer, wenn Ihr ruhig wieder nach Eurer Sacristei ginget, die äußere Thür zuschlösset und Euch nach Hause begäbet, bis wir hier unsere Arbeit gethan hätten? Ihr scheint nicht eben stark mit Glücksgütern versehen...

— Ich bin arm; murmelte der Geistliche, einen trüben Blick auf seinen altersmüden Mantel werfend. Die Einkünfte der Pfarrstelle fallen mir zum allerwenigsten Theile zu... Ich bin nur der Knecht des Pfarrherrn, welcher durch mich seine Dienstgeschäfte für einen geringen Lohn besorgen läßt... Und wie wird es in der Folge werden? Die Bischöfe bedurften doch noch solcher gelehrten Tagelöhner, wie ich einer bin; die Puritaner aber sehen in uns Geistlichen den Antichrist und ich muß daher darauf gefaßt sein, daß die „Eiferer", sobald sie hier wieder erscheinen und nur irgend Zeit haben, an mich zu denken, mich zwingen werden, meinem Hirtenamte eidlich zu entsagen...

— Ihr habt ohne Zweifel Eure Vorkehrungen dermaßen getroffen, daß Ihr nicht der Noth oder wenigstens nicht der Entbehrung anheim fallt, wenn Eure Befürchtungen sich verwirklichen...

Der arme Vicar sah den Meister mit einem unbeschreiblich kläglichen Blicke an.

— Ehrwürdiger, sagte Van Dyck lächelnd, in diesem Falle rathe ich Euch bestens, Euch bei Zeiten auf den Bilderhandel zu verlegen. Ich versichere Euch, daß mit Gemälden, trotz der schweren Kriegszeiten, noch immer sehr gute Geschäfte gemacht werden können, wenn man nur einigermaßen umsichtig zu Werke geht.

Der Vicar zeigte auf die leeren Mauern der Kirche.

— Ihr vermuthet, daß ich das eine oder das andere der kostbaren Gemälde, welche einst diese Hallen schmückten, glücklich vor der Wuth der Bilderstürmer geborgen habe? fragte er kopfschüttelnd.

— Ich dachte nicht an diese Möglichkeit.

— Aber woher sollte ich denn die Gemälde entnehmen, mit denen ich nach Eurem Rathe Handel treiben müßte?

— Die Bilder werden wir Beide, dieser Herr hier und ich, selbst machen und nachdem sie fertig geworden sind, kaufen wir Euch unsere eigenen Producte ab.

Der Vicar sah verwirrt drein.

— Ich bin ein wenig hartnäckig, Herr Vicar. Ich habe mir eingebildet, daß ich eine Ansicht dieser Räume mein Eigenthum nennen werde und ich werde damit endigen, meinen Willen durchzusetzen. Ein solches Bild würde für mich etwa fünfzig Pfund Sterling werth sein... Genügt Euch das?

— Fünfzig Pfund! murmelte der Vicar.

— Werde ich das Bild erhalten, Sir?

— Ich habe Euch gewarnt, sagte der Geistliche und bin aller Verantwortlichkeit los und ledig, wenn Euch ein Unheil trifft.

— Seid außer Sorge.

— Ich kann Euch die Schlüssel zur Kirche nicht übergeben, sondern muß es Euch selbst überlassen, wie Ihr herein gelangen wollt.

— Herr Vicar, ich dächte, dies wäre eine fast unhöfliche Art, mit Geschäftsfreunden umzugehen. Ihr könntet mindestens so gütig sein, die Kirchenschlüssel zu unserer Bequemlichkeit zu verlieren...

— Wann werde ich die fünfzig Pfund erhalten?

— Sobald Ihr die Schlüssel verloren haben werdet.

Der Pfarrer hüllte sich feierlich in seinen Mantel ein, ging nach der Sacristei zu und — der schwere Schlüssel fiel klirrend auf das Steinpflaster. Steenwyk sprang vorwärts, um denselben aufzuheben.

Die Fremden kehrten nach ihrem Gasthofe zurück, um dem Pfarrer die bedungene Summe zuzusenden und Anstalten zu treffen, daß die erforderlichen Geräthschaften noch an demselben Abende in die Kirche hineingeschafft wurden, eben, als ein Diener des Magistrats mit einem Trommler neben sich, den Leuten von Newport das wichtige Ereigniß verkündete: daß der im Besitze des Vicars befindlich gewesene Schlüssel der Kathedrale abhanden gekommen sei.

Alles ging glücklich von Statten und spät gegen zehn Uhr konnte Steenwyk berichten: daß er schon am nächsten Morgen früh seine Arbeit beginnen könne. Bevor die guten Bürger von Newport aufgestanden waren, hatte sich Steenwyk bereits in die Kirche hineingeschlichen, die Thür der Sacristei von innen sorgfältig verschlossen und saß vor dem kahlen Hochaltar, eifrig mit Lineal, Cirkel und Bleistift operirend.

Nachdem der „Perspectivische" einige Tage lang gemessen und construirt hatte, konnte er durch das Vorzeigen einer wundervollen Wasserfarbenskizze Van Dyck — der unthätig auf seinem Lager verharren mußte — in Entzücken versetzen.

Vielleicht zwei Tage lang hatte Steenwyk an dem wirklichen Gemälde gearbeitet, als von Manchester her eine starke Abtheilung königlicher Truppen, die Richtung nach London verfolgend, in Newport einrückten. Sie schienen in dieser Stadt einen Angriff abwarten zu wollen, denn sie warfen vor dem Thore Verschanzungen auf und verbarricadirten alle nach Nordosten gelegenen Zugänge der Stadt. Am andern Morgen vor Tagesanbruch jedoch marschirte der Graf von Strafford in aller Stille von Newport ab. Zwei Stunden später erschienen die Puritaner.

Mit dem furchtbaren Schlachtrufe: „Hie Schwert des Herrn und Gideon!" liefen sie Sturm, kletterten über die Schanzen und Barricaden, rangirten sich auf der Hauptstraße des Städtchens und

kamen, einen Psalm im Chor absingend, im Geschwindschritte nach der Kathedrale, um ihrer Gewohnheit gemäß, nach dem Beispiele der Makkabäer, zunächst die heiligen Stätten zu reinigen.

Statt des Vicars, welcher es für gerathen gehalten hatte, sich unsichtbar zu machen, schloß der Küster die Hauptthüren der Kirche auf. Die Puritaner drängten hinein in die weiten Räume — und überraschten den Meister Steenwyk bei eifrigster Arbeit.

Nachdem die Glaubenshelden begriffen, welche Profanation des Heiligthums der mit einem wahren Armensündergesichte dastehende Steenwyk begangen hatte, ward ihm sofort durch Acclamation das Todesurtheil gefällt. Mit äußerster Mühe setzten es einige Officiere durch, daß der Todescandidat wenigstens verhört werde, bevor man ihn aufknüpfte.

Er ward gebunden und das Corpus delicti, das fast vollendete Gemälde, hing man um seinen Hals, so daß dasselbe auf der Brust des Künstlers sich befand. Dann escortirten die Soldaten den Malefactor nach dem Wirthshause, gegenüber der Kathedrale, wo sich der Befehlshaber des puritanischen Heerhaufens befand.

Als Steenwyk in den Saal des Gasthauses trat, sah er Meister Van Dyck von Bewaffneten umgeben, ebenfalls mit gebundenen Händen auf einem Schemel sitzend. Beide Künstler mußten sich darauf beschränken, ihre schrecklichen Empfindungen einander durch Blicke mitzutheilen.

Der Befehlshaber erschien — eine feine, ritterliche Gestalt mit glänzenden, aber finster blickenden Augen.

— Führt die Gefangenen vor! befahl der Führer.

— General, antwortete ein älterer Officier, auf Van Dyck deutend, dies Belialskind ist nicht im Stande zu gehen. Die Soldaten haben ihn auf ihren Musketen hierher geschafft.

— Ist der Kirchenschänder auch etwa lahm?

Steenwyk ward sehr unsanft vorwärts geführt.

— Wer seid Ihr?

— Gnädiger Herr, ich bin ein harmloser Künstler, ein Maler…

— Gott sei Dank! sagte Van Dyck für sich. Es ist ein Cavalier, den die bonne fortune zu unserm Richter gemacht hat.

Der Meister erhob sich von seinem Sitze und berührte leicht seinen Federhut.

— Monseigneur, sagte Van Dyck in französischer Sprache, ich stand bereits auf dem Puncte, mich gewissen sehr fatalen Besorgnissen hinzugeben. Aber seitdem ich Euch sah, bin ich über den Ausgang dieser fast grotesken Komödie vollkommen ruhig.

So wie Van Dyck anfing Französisch zu sprechen, erhoben sich ringsum rauhe Stimmen, welche den „franschen Hund", das „todte Gebein", den „Speichellecker der Erzpapistin Henriette Maria von Frankreich" keineswegs gelinde Grade diverser Höllenstrafen zudictirten.

Ein flammender, gebieterischer Blick des Befehlshabers ließ die Zeloten verstummen.

— Sprecht Englisch, wenn's beliebt; sagte der Officier barsch zu Van Dyck. Ihr seid ebenso unvorsichtig als unverschämt, bei mir einen so laxen Patriotismus vorauszusetzen, daß ich Euch und Leute Eures Gelichters als meine guten Freunde betrachten könnte. Diese Voraussetzung ist geradezu eine Beschuldigung, eine Anklage. Ich werde sofort erfahren, ob Ihr mehr einfältig, oder boshaft seid… Kennt Ihr mich?

— Ich zweifle, Sir; erwiederte Van Dyck mit einem Blicke der tiefsten Geringschätzung. Ich hielt Euch für einen guten Cavalier und durfte Euch demgemäß als einen Freund begrüßen… Nach Dem, was Ihr mir so eben sagt, braucht Ihr aber nicht zu fürchten, daß ich Euch die beleidigende Ehre erweise, Euch für einen Edelmann anzusehen.

Das Blut schoß dem Officier ins Gesicht. Mit einer unwillkürlichen, heftigen Bewegung schlug er mit der linken Hand auf seinen Degenknopf. Im nächsten Augenblicke aber schien diese zornige Aufwallung bereits besiegt zu sein.

— Ein Gefangener, sagte er mit halblauter Stimme, hat das Vorrecht der Weiber — da er wehrlos ist, darf er wenigstens seine Zunge gebrauchen.

Der Befehlshaber wandte Van Dyck den Rücken und faßte Steenwyk ins Auge.

— Wer seid Ihr?

— Mein Name ist Hendrik Steenwyk und meines Zeichens bin ich ein Maler.

— Ein Fremder, wie ich höre...

— Ich bin der Sohn eines holländischen Künstlers und betrachte mich, obwohl in Frankfurt am Main geboren, doch als zu der Schule Niederlands gehörig...

— Was geht mich Eure Schule an?

— Mein Herr, diese Schule ist der Stolz eines Volkes, das stets für die englische Nation eine große Vorliebe gehegt hat.

Der Befehlshaber sah Steenwyk mit einer Art freundlicher Theilnahme an.

— Euer Gesicht straft Eure Worte nicht Lügen, Meister Steenwyk... Ihr scheint ein treuer, aufrichtiger Mann zu sein... Wie kommt Ihr aber dazu, die purificirten Kirchen in diesem Lande abzuconterfeien?

— Wäre ich ein Meister, wie Ihr mich unverdienter Maßen nennt, so stände mir für meinen Pinsel die ganze, unerschöpfliche Welt der Erscheinungen zu Gebote. Meine Kunst aber ist sehr beschränkter Natur. Ich verstehe Architekturbilder, sogenannte Perspectiven zu zeichnen und bemühe mich, dieselben malen zu lernen. Ich kenne kein Land, das reicher an solchen Musterbauten wäre, wie ich deren für meine Kunst bedarf, als eben England. Diese Wahrheit sollte mir nicht zum Vorwurf gereichen, da sie England keine Schande, sondern große Ehre macht.

— Ihr führt Eure Sache gut, Meister Steenwyk; antwortete der Befehlshaber. Bevor ich aber etwas über Euer Schicksal beschließen kann, ist die genaueste Nachweisung nothwendig, durch welche Umstände Ihr dazu veranlaßt wurdet, eben hierher nach Newport zu kommen, um einen Tempel zu malen, welcher nur zu lange durch ein hölzernes Götzenbild, das Wunder zu verrichten im Stande gewesen sein soll, entweiht wurde... Habt Ihr nicht im Sinne gehabt, einen gemalten Beweis für katholische Fanatiker zu liefern, wie die Puritaner an dem Heiligthume der „schwarzen Maria von Newport“ gefrevelt haben? Ihr bekreuzt Euch — seht Ihr, daß ich das Rechte getroffen habe?

— Mein Herr, als guter Katholik bin ich nicht im Stande, das gut zu heißen, was an einem wunderthätigen Muttergottesbilde gefrevelt sein mag... Aber ich versichere Euch, daß ich nie Kenntniß davon hatte, daß in der Kirche dieses Orts jemals ein solcher Gegenstand der Verehrung existirte... Ja, ich wußte selbst nichts von dieser Kirche, bevor ich sie erblickte, als ich an der Brücke über den nahen Fluß angekommen war, dessen Namen mir bis jetzt unbekannt ist...

— Erfreut sich Euer anmaßender Begleiter einer ähnlichen Unwissenheit?

— Sir, es steht mir nicht zu, für ihn zu antworten.

— Aber Ihr werdet mir sagen, woher Ihr Beiden des Wegs kamt, denn dies geht Euch eben so wohl, wie Euren Gefährten an!

— Ich bin von London gekommen!...

— Also der Andere auch...

— Das weiß ich nicht, Sir.

— Am Ende behauptet Ihr, Euren Freund gar nicht zu kennen...

— Ich sah ihn vor drei Tagen allerdings zum ersten Male.

— Wo da?

— An der Brücke über den Fluß in der Nähe dieser Stadt.

— Vor dem Verhau? Ihr kamt also doch Beide von London?

— Keineswegs... Aber das ist eine ganze Geschichte...

— Die Ihr verschweigen zu wollen scheint; ergänzte der Officier und wandte sich nach Van Dyck um... Von woher kamt Ihr, als Ihr dem Meister Steenwyk an der Ousebrücke begegnetet?

— Aus dem Hauptquartier des Königs! antwortete Van Dyck mit ruhigem Nachdruck.

Der Befehlshaber stieß einen Ausruf der Ueberraschung aus.

— Ihr seid einer der Prinzen von der Pfalz?

— Nein, aber ich habe keine Ursache, zu bedauern, daß dies nicht der Fall ist, denn ich bin Anton van Dyck!

— Wahrlich! murmelte der Befehlshaber. Ich erkenne Euch, denn ich habe irgendwo Euer Bildniß gesehen.

— Und jetzt, da Ihr wißt, wer ich bin, fuhr Van Dyck fort, werdet Ihr mir ohne Zweifel ein Recht zugestehen, von Euch unter vier Augen, oder höchstens in Gegenwart von Hendrik Steenwyk verhört zu werden.

— Ich habe vor meinen Soldaten keine Geheimnisse; erwiederte der General stolz. Es wird an Euch liegen, mir befriedigende Erklärungen über die Ursachen zu machen, die Euch hierher führten. Weigert Ihr Euch, so versichere ich Euch, daß Ihr so lange als Gefangener mitgeschleppt werdet, bis Ihr Euch eines Besseren besonnen habt...

— Eure Drohung ist überflüssig; antwortete Van Dyck. Ich habe das Hauptquartier und meinen königlichen Freund nur deshalb verlassen, um mich zu Ihrer Majestät der Königin nach Exeter zu begeben.

— Ich mache Euch bemerklich, sagte der Officier kalt, daß Ihr nach den Gesetzen dieses Landes nicht verpflichtet seid, Euch selbst anzuklagen.

— Es wird hier nicht verboten sein, die Wahrheit zu sagen, Sir!

— Euer Kunstgenosse sprach vorhin von „einer ganzen Geschichte" . . . Wollt Ihr dieselbe enthüllen?

— Sie ist sehr einfach... Ich bezeigte einer reisenden schönen Dame meine Bewunderung und ward von meinem jetzigen guten Freunde, Steenwyk, welcher sich zum Beschützer der — übrigens gar nicht bedrohten — Dame aufwarf, auf Tod und Leben angegriffen. Nachdem er mich, oder vielmehr meinen Schimmel, besiegt hatte, folgte eine rasche Verständigung. Einige Minuten später hatte ich das Vergnügen, die Dame vor dem Schicksal zu retten, von den Kürassieren des Prinzen Moritz von der Pfalz als Gefangene abgeführt zu werden... Prinz Moritz, welcher selbst die Patrouille der Panzerreiter führte, fahndete auf eine Dame von so hoher politischer Bedeutung, daß er, der Möglichkeit gegenüber, eben diejenige entwischen zu lassen, welche er suchte, sich nur mit Widerstreben entschloß, meine Huldgöttin ihres Weges ziehen zu lassen.

Der General war sehr aufmerksam geworden.

— Kennt Ihr den Namen jener Dame, welche Ihr, wie Ihr behauptet, beschützt habt?

— Mit Bestimmtheit vermag ich nicht anzugeben, wer sie war; aber ich bin sicher, daß sie die Unwahrheit sagte, als sie sich für Helene Montrose, die Schwester unseres tapferen, schottischen Parteigängers ausgab. Ich müßte mich schlecht auf die Sprache der Augen verstehen, wenn

die geängstigte Schöne nicht eben Diejenige war, auf welche es Prinz Moritz mit seinen Lindesayern abgesehen hatte.

— Von wem redet Ihr? brachte der General mit sichtbarer Bewegung hervor.

— Von Lady Fairfax, der Gemahlin von Sir Thomas Fairfax. Auf diesen Euren Général berufe ich mich, um Eurem willkürlichen, böotischen Verfahren gegen zwei harmlose Künstler ein Ziel zu setzen.

— Wartet doch, Herr Ritter Anton van Dyck; rief der Befehlshaber, dessen gebräunte Wangen die Röthe des Zorns überzog. Ihr wagt es, Euch auf den Gemahl der Dame zu berufen, die Ihr, wie Ihr selbst gestanden habt, mit Euren ehrlosen Anträgen verfolgtet? Ihr treibt die Unverschämtheit so weit, Denjenigen zu Eurem Beschützer aufzurufen, auf dessen Ehre Ihr einen bübischen Angriff machtet?

— Es scheint mir, begnügte sich Anton van Dyck zu sagen, daß diese delicate Angelegenheit in Eurer rohen Faust nicht eben allzuwohl aufgehoben sei. Ich werde daher schweigen, bis Sir Thomas Fairfax selbst Rechenschaft von mir verlangt...

— Hier steht Thomas Fairfax, rief der General, um ein furchtbares Gericht über Euch zu halten.

Van Dyck war einen Augenblick lang überrascht, aber er faßte sich schnell.

— Das Gericht wird um kein Jota furchtbarer sein, als die Klinge, welche Ihr an der Seite tragt.

— Wie, Herr?

— Wenn Ihr einem Cavalier gegenüber eine Eurer edlen Gemahlin zugefügte Beleidigung rächen zu müssen glaubt, so wird sich hoffentlich Sir Thomas Fairfax seines eigenen Degens und nicht der Pallasche seiner Eisenseiten bedienen, sollte ich meinen.

Lord Fairfax stand da in wortlosem Grimme.

— Führt diesen Gefangenen fort; befahl er dann mit rauher Stimme, auf Van Dyck deutend. Ich mache Euch, Fähnrich Joyce, mit Eurem Leben für ihn verantwortlich . . . Ihr, wackerer Steenwyk, könnt gehen, wohin Ihr wollt. Bevor Ihr aber Eure Reise fortsetzt, bitte ich Euch, auf so lange mein Gast sein zu wollen, bis Ihr mir die näheren Umstände Eures Rencontres mit diesem Helden der hochmüthigen Insolenz berichtet haben werdet.

— Herr General, antwortete Steenwyk, allen Dank für Eure wohlwollenden Gesinnungen. Erlaubt mir aber die Erklärung, daß ich, nach der bedrohlichen Wendung, welche die Sache des Meisters Anton van Dyck genommen hat, nicht im Stande bin, nur ein einziges Wort über die Vorgänge an der Ousebrücke auszusagen. Ich wollte mir lieber meine rechte Hand abhauen, als mir nur eine Sylbe entlocken lassen, welche zum Nachtheile Desjenigen gedeutet werden könnte, welcher nach dem Tode von Paul Peter Rubens die Fürstenkrone der niederländischen Malerschule trägt.

— Euch geschehe, wie Ihr wünscht! erwiederte Lord Fairfax finster. Schickt Euch an, Euren Götzen zu begleiten.

Die beiden Maler wurden von den Soldaten fort geführt und nach der Kirche gebracht.

Hier in diesen ernsten Räumen befand sich die Hauptwache, die „Wache des Heiligthums", wie sich die Puritaner ausdrückten. Wenn diese fanatischen Schaaren in eine Stadt einrückten, so beseitigten sie zunächst den „Gräuel der Verwüstung an heiliger Stätte." Sie drangen in die Kirchen ein, zerschlugen Alles, was an den bischöflichen oder gar den katholischen Cultus erinnerte, feierten das Abendmahl und begannen dann ihren Gottesdienst, welcher Tag und Nacht fortgesetzt wurde. Wer von den Soldaten vom heiligen Geiste inspirirt wurde, bestieg die Kanzel — wenn es nämlich für gut befunden worden war, dieselbe bestehen zu lassen, — und fing an, aus dem Stegreife zu

predigen. Meist ward der Text aus dem Alten Testamente, seltener aus den Schriften des Neuen Bundes entnommen, unter welchen letzteren namentlich die Apokalypse beliebt war.

Die Lieblingshelden der Puritaner waren Gideon, Samuel, Elias, Josia, der das Heiligthum reinigt, und Judas Makkabäus. Abimelech's, Saul's, Ahab's und seiner Gemahlin Jesebel, der Philister und der Baalspfaffen, so wie der bekannten Dame von Babylon in der Offenbarung St. Johannis, bedurfte man, um den König Karl I., die Königin Henriette, die Priester der Episkopalen und die bischöfliche Kirche selbst zu bezeichnen. Das Absingen der Psalmen David's und der furchtbaren Weissagungen eines Jesaias und der übrigen Verkünder des göttlichen Strafgerichts über die Ungläubigen und Verstockten hörte keinen Augenblick auf.

Als Van Dyck und Steenwyk in die Kirche geführt wurden, war die Wachmannschaft bereits im eifrigen Psalmodiren begriffen. Nach den Mienen der andächtigen Versammlung, „welche auf Gott vertraute und ihr Pulver trocken hielt", stand das Herniederfahren des Geistes Gottes jeden Augenblick zu erwarten.

Die Fremden brachten einige Verwirrung bei diesen gottseligen Kehlabschneidern hervor. Die Soldaten drängten sich tumultuarisch an sie heran und empfingen die „Papisten" mit dem Geschrei: „Wie kommt Saul unter die Propheten?"

Joyce besänftigte die Eiferer, sah sich in dem leeren Gotteshause um und befahl dann, die Gefangenen in die Sacristei einzusperren, vor deren innerer Thür eine Wache aufgestellt wurde. Die Hälfte der Nacht verging den Gefangenen in angstvoller, peinigender Weise. Van Dyck's Muth war tief gesunken. Er, welcher von seinem Stolze aufrecht erhalten, dem puritanischen Heerführer rücksichtslos zu trotzen gewagt hatte, war beinahe fassungslos und gab sich den schauerlichsten Phantasien über die Absichten der Puritaner hin, die, wie er betheuerte, auf nichts anderes, als seine Hinrichtung hinauslaufen würden. Steenwyk's Trostgründe wies Meister Anton mit dem Vorwurfe des Egoismus zurück, durch welchen der ehrliche Perspectivenmaler, der seines Lebens vollkommen sicher sein dürfe, verhindert werde, sich in die Lage eines zum Tode Verurtheilten hineinzudenken.

— Wenn Ihr so unfehlbar überzeugt seid, daß man Euch das Leben absprechen wird, Meister, sagte endlich Steenwyk leise, so ist es die höchste Zeit, daß wir Hand ans Werk legen, um uns zu retten.

— Es giebt nur ein Rettungsmittel — die Flucht und diese ist, wenn uns doch kein Wunder zu Hülfe kommt, unmöglich! murmelte Van Dyck, starr vor sich hinblickend.

— Ihr irrt Euch, Meister. Wir können jeden Augenblick die nach Außen führende Thür der Sacristei öffnen und zwar ganz ungefährdet, glaube ich, da die Rundköpfe vergessen zu haben scheinen, draußen Schildwachen aufzustellen.

— Ihr meint, die Thür sei nicht verschlossen? Habt Ihr nicht gesehen, wie aufmerksam dieser milchbärtige Fähnrich sich von dem festen Verschlusse dieser Eichenbohlen überzeugte?

— Gewiß ist mir das nicht entgangen...

— Glaubt Ihr, daß Ihr etwa mit Eurem Dolche die Eisenplatten des Riesenschlosses aufsprengen könnt?

— Ich denke nicht daran, Meister... Das Schloß läßt sich auf viel weniger beschwerliche Weise öffnen... Ich habe ja den Schlüssel noch in der Tasche, den mir der Pfarrvicar gegeben hat.

Van Dyck stieß einen Ausruf der Freude aus. Die Schildwache in der Kirche öffnete die Thür der Sacristei und gebot den Gefangenen mit einer zwar sehr wilden, aber in gutem Bibelstyl gehaltenen Drohung Ruhe.

— Hier ist der Schlüssel; flüsterte Steenwyk, als die innere Thür wieder geschlossen worden war.

Er zog das Instrument hervor, welches so schwer war, daß dasselbe im Nothfall ganz wohl als eine wirksame Waffe gebraucht werden konnte.

— Weshalb sprecht Ihr erst jetzt von diesem Schlüssel? Gewiß, Ihr seid gefühllos, denn Ihr habt mich einer Todesangst überlassen, die Ihr durch ein Wort endigen konntet...

— Zürnt mir nicht, Meister! Ich bin fest überzeugt, daß Lord Fairfax es nicht wagen wird, Euer Leben anzutasten und daß es sicherer ist, wir bleiben hier und warten die kommenden Dinge ruhig ab, als daß wir uns auf die Flucht begeben, um uns zunächst zum Ziele der Musketenkugeln unserer Verfolger zu machen.

— O, murmelte Van Dyck, es ist gewiß, daß ich nicht hier bleiben werde, da ich die Macht besitze, mich von hier zu entfernen. Was aber werden wir beginnen, wenn wir draußen sein werden?

— Wir müßten versuchen das Pfarrhaus zu erreichen und das Weitere der Vorsehung anheim stellen; denn ohne einen Verbündeten werden wir nicht aus der Stadt hinaus gelangen können; antwortete Steenwyk, welcher einsah, daß weitere Vorstellungen bei Van Dyck unnütz sein würden.

Die Gefangenen lauschten auf Das, was im Schiffe der Kirche vorging. Das Psalmensingen war eingestellt worden und eine heisere, eintönige Stimme predigte. Steenwyk blickte zur Sacristeithür hinaus und fragte die Schildwache, wie weit es an der Zeit sei? um einen Vorwand zu haben, das Thun und Treiben der Puritaner zu recognosciren.

— Die dritte Nachtwache hat so eben begonnen! brummte der Soldat. Der Morgen ist nicht gar entfernt — es ist hohe Zeit zur Buße.

Im Schiff der Kirche befand sich nur noch der dritte Theil der Wachmannschaft, da das zweite Drittel abmarschirt war, um den letzten Theil der Wache, der auf Posten stand, abzulösen. Ungeachtet der Frömmigkeit der Rundköpfe und trotz der fulminanten Predigt eines alten Wachtmeisters der Eisenseiten war ein Theil der bärtigen Gestalten in tiefen Schlaf versunken.

— Es ist an der Zeit! flüsterte Van Dyck.

Steenwyk schloß mit möglichst wenigem Geräusch die äußere Thür der Sacristei auf und gelangte mit seinem berühmten Gefährten glücklich zur Kirche hinaus. Ohne sich beim Wiederverschließen der Sacristei aufzuhalten, eilten Beide dem Pfarrhause zu, sprangen über die niedrige Einfriedigung des Gartens und warfen ihre Hüte gegen ein hell erleuchtetes Fensterlein im obern Stock. Sie hatten sich indeß getäuscht, als sie glaubten, daß es der Pfarrvicar sei, welcher in so später Stunde noch seinen Studien obliege.

Eben ertönte in der Kirche Trompetengeschmetter, „der Klang der kanonischen Posaunen des Heiligthums“ — ein Zeichen, daß die Rundköpfe ihre Gefangenen bereits vermißt hatten, als sich das Fenster öffnete und ein mit einer flatternden Nachthaube bedeckter weiblicher Kopf erschien.

— Was giebts? fragte eine sehr unmuthige Stimme.

— Das ist nicht die Tochter des Pfarrvicars! flüsterte Van Dyck, Steenwyk's Arm drückend.

— Wer sonst sollte es sein? gab dieser eben so leise zurück. Ehrenwerthes Fräulein, wandte sich Steenwyk dann an die Dame oben, wir sind in der allerdringendsten Gefahr; es handelt sich vielleicht um unser Leben...

— Wer seid Ihr?

— Kennt Ihr die beiden Maler nicht mehr, die Ihr bei Eurem Herrn Vater einführtet?... Ich beschwöre Euch, öffnet uns das Haus und weckt den Herrn Pfarrer, damit er uns ein Versteck zeigt, denn in wenigen Minuten werden die Soldaten des Generals Fairfax hier erscheinen, um sich abermals unserer zu bemächtigen... Hört Ihr nicht, wie sie Alarm blasen?

— Seid Ihr Steenwyk?

— Zweifelt nicht daran, Fräulein, und beeilt Euch um des Himmels willen.

— Ich werde sogleich unten sein...

Die Flüchtigen suchten die in den Garten führende Thür des Pfarrhauses auf, welche an der von der Kirche abgewandten Seite desselben lag und warteten hier mit hochklopfendem Herzen. Nach einigen ewig langen Minuten ward innen der Riegel entfernt und die Thür ward zur Hälfte geöffnet.

— Tretet ein!

Als die Maler in das Haus eintraten, prallten sie zurück. Das war nicht Bessy, die schüchterne Tochter des Pfarrvicars, welche, das Licht in der erhobenen Hand haltend, im schneeweißen Nachtkleide vor ihnen stand.

— Lady Montrose! stammelte Steenwyk.

— Lady Fairfax! murmelte Van Dyck.

— Wie? fragte die Dame, Steenwyk die Hand reichend und Van Dyck mit einem halb spöttischen Blicke betrachtend, sollte mein wackerer Vertheidiger von der Ousebrücke her dasmal mit meinem Verfolger gemeinsame Sache gemacht haben?

— Oh, Mylady, nicht diesen Spott! bat Van Dyck. Diejenige, welche ich so egoistisch beleidigte, ist hochherzig genug, daß sie mich nicht erröthen machen wird, wenn ich sie um die Rettung meines Lebens bitte...

— Meister Van Dyck, Ihr sagt die Wahrheit; ich bin zu stolz, um den Männern das Blut in die Wangen zu treiben, welche die Todesfurcht erbleichen machte... Doch nein, fuhr sie hastig fort, indeß sie Van Dyck einen Schritt näher trat und ihm ihre Hand reichte, hinweg mit aller Bitterkeit... Ihr seid für eine allerdings zu weit getriebene — Künstlerlaune, will ich sagen, mehr als zu hart bestraft und ich würde sehr grausam sein, wollte ich Euch nicht aus ganzem Herzen vergeben . . .

— Madame, antwortete Van Dyck finster, ich darf, da Ihr mich für einen Feigen erklärtet, Eure schöne Hand nicht berühren...

— Sir, ich darf, ohne zu befürchten, meinem edlen Gemahle Unrecht zu thun, versichern, daß Lord Thomas Fairfax ebenso blaß werden würde, wie Ihr es in diesem Augenblicke seid, wenn er statt in die Schlacht zu gehen — hingerichtet werden sollte... Genügt Euch diese Erklärung?

Van Dyck zog die Hand der Lady Fairfax ehrfurchtsvoll an seine Lippen.

In diesem Augenblicke erdröhnten schwere Kolbenstöße, welche gegen die Hauptthür des Pfarrhauses geführt wurden.

— Da sind unsere Braven! sagte Lady Fairfax. Man darf Euch, Meister Anton, hier nicht finden, wenn Eure Sache nicht eine wahrhaft verzweifelte Wendung nehmen soll. Den — Aufmerksamkeiten gegenüber, welche Ihr mir auf der Heerstraße erwieset...

— Oh, schweigt davon...

— Unmöglich, Sir... Folgt mir, damit ich Euch ein, wenn auch etwas unbequemes Versteck anweise...

Sie ließ die Maler die Treppe hinauf gehen und führte dieselben in ihr Schlafstübchen, dessen Thür sie fest verriegelte.

— Ich wollte vorhin sagen, daß Ihr, Meister Anton, mir ein Fürwort für Euch geradezu unmöglich gemacht habt. Lord Thomas ist eifersüchtiger, als selbst Othello... Wie sollte ich es wagen, für einen Mann zu bitten, der mir auf eine fast unerhörte Weise den Hof gemacht hat...

Lady Fairfax erröthete.

— Obgleich frei zu sprechen vollkommen berechtigt, fuhr die Dame fort, mußte ich dennoch

schweigen, als ich hier gegen Abend eintraf und vernahm, daß Ihr unseren Soldaten in die Hände gefallen und für Gefangene erklärt worden waret und bis zu dem Augenblicke, daß Ihr unten im Garten ankamt, hatte ich, trotz meines Sinnens, das mich wachend erhielt, noch keinen Ausweg gefunden, um mit Anstand mich für Euch verwenden zu können. Versuchen wir es jetzt mit Thaten, statt mit Worten...

— Ich dächte, jetzt kämen die Soldaten die Treppen herauf... murmelte Steenwyk.

Lady Fairfar zog die langen Vorhänge des Himmelbetts zur Seite und schlug die Decken zurück.

— Hier gilt kein Besinnen! sagte sie ernst. Verhaltet Euch regungslos und erinnert Euch, wenn diese Minute vorüber sein wird, daran: daß ich Glück, Ehre und Leben aufs Spiel setze, indeß ich Euch hier verberge.

Die Maler verbargen sich im Bette, dessen Decke die Dame über die Verfolgten ausbreitete, um sodann die Vorhänge zuzuziehen.

Das Oeffnen und Schließen der Thüren in der Nähe bewies, daß die Puritaner ein Gemach nach dem andern nach den Gefangenen durchsuchten.

— Halt hier! tönte die hohle Stimme des Pfarrvicars draußen. Wagt es nicht, an diese Thür zu pochen... Hier schläft Lady Fairfar... Niemand von Euch hat ein Recht, dies Heiligthum zu betreten...

— Wer sagt das? rief eine klingende Stimme. Zurück mit Dir, Pfarrer...

— Lord Thomas! murmelte Lady Fairfar, erbleichend und mit zitternden Händen ein kleines Gebetbuch aufschlagend und neben das Licht auf den Tisch legend.

Sie faltete einen Moment lang die Hände und streckte mit einem schweren Seufzer die Hand nach dem Thürriegel aus. Als sie die Thür öffnete, stand der General Fairfar auf der Schwelle.

— Sind die Royalisten vor der Stadt? fragte sie mit bebender Stimme.

— Ich kümmere mich nicht darum... antwortete Fairfar. Es handelt sich darum, ob sie hier im Hause sind. Und das ist der Fall... ganz ohne Frage! Dieser vermaledeite katholische Maler muß hier stecken und ich werde ihn finden, sollte ich auch das Haus aus dem Grunde heraus ausroden lassen...

— Mein edler Gemahl...

— Seid Ihr es gewesen, die diesen Straßenräuber, diesen Van Dyck ins Haus einließ... Die Gartenthür ist offen gefunden worden...

— Ich begreife Euch nicht, Mylord; erwiederte die Dame mit Stolz.

— Was bedeutet Euer sonderbares Wesen? fragte Fairfar, seine Gemahlin mit funkelnden Augen betrachtend. So sah ich Euch nie!

— Ich könnte Euch dasselbe sagen...

— O, wir werden hier nicht mit Worten spielen... Ich werde sofort der Sache auf den Grund kommen.

Er trat ins Zimmer und streckte die Hand nach den Bettvorhängen aus.

— Halt, Mylord! rief Lady Fairfar energisch, ihren Gemahl zurückdrängend. Halt! Habt Ihr im Sinne, mich vor Eurem letzten Soldaten zu beschimpfen? Sofort schließt die Thür, nachdem Ihr Euren Begleitern befohlen haben werdet, sich zu entfernen.

Fairfar zauderte betroffen, befahl den Soldaten durch einen Wink, sich zurück zu ziehen und stand jetzt allein seiner Gattin Aug' in Auge gegenüber.

— Nun? fragte er mit gereiztem Tone. Wird Mylady noch etwas einzuwenden haben, wenn ich ihr Bett visitire?

— Tom, Tom! rief Lady Fairfar mit dem Ausdrucke wahrer Liebe, der seinen Weg zum Herzen selten verfehlt. Welche Scene! In welche schreckliche Situation bringst Du mich!

— Ich? Ich?

— Du, Tom, denn Du zeigst mir, daß ich noch andere Interessen zu vertheidigen habe, als die Deinigen...

— Die des unverschämten Malers!

— Nein, die meinigen, Tom.

— Nenne mich nicht Tom; in diesem Augenblicke heiße ich Fairfar, der von seinem Weibe Rechenschaft verlangt.

— Du sagst die Wahrheit: Lord Fairfar und Lady Fairfar stehen einander gegenüber, zwei Menschen mit besonderen Rechten, obwohl für sie nur ein einziges, dasjenige der Liebe gelten sollte... Im Namen des Rechts auf die Achtung, welche Lady Fairfar von Ihrem Gatten zu fordern hat, fordere ich Dich auf, mich auf der Stelle zu verlassen.

— Nicht ohne daß ich das Bett untersucht habe...

— Bei Allem, was Dir heilig ist, bei unserer Liebe, unserm bisher so ungetrübtem ehelichen Glücke beschwöre ich Dich, die Hand nicht nach diesem Bette auszustrecken . . . rief die Frau in höchster Aufregung.

— Du hast den Maler hier versteckt? fragte Fairfar, todtenblaß werdend.

— Ich beantworte Deine Frage nicht; ich kann, ich darf sie nicht beantworten.

— Hinweg mit Dir! rief Fairfar, die Augen auf das Bett gerichtet und die Hand an den Degen legend.

— Noch ein Wort, ein einziges... Rührst Du das Bett an, so schwöre ich, daß unsere Ehe vernichtet sein wird. Wir sind auf immer von diesem Augenblicke an geschieden, so wahr ich eine Tochter der Vene's bin.

Fairfar starrte seine Gemahlin entsetzt an.

— Findest Du hier die beiden Flüchtlinge, so wird Dir die Empfindung des beleidigten Gatten keinen andern Ausweg lassen, als Dich von mir zu trennen...

— Durch Deinen Tod, Frau! murmelte Fairfar, mit zitternder Hand nach dem Degengefäß greifend.

— Bestätigt sich aber Deine Vermuthung nicht, fuhr die Dame mit erhöhter Stimme fort, so erheischt es meine eigene Ehre, mich von einem Manne zu trennen, der mir und meiner hingebenden Liebe gegenüber bis zu dem entwürdigendsten Verdachte hinabsteigen konnte... Tom, mein theurer, geliebter Tom... Hier ist der Weg zur Rechten oder zur Linken... Wähle rasch, wie ein Mann!

Lord Fairfar stand einige Secunden mit hochaufgerichtetem Haupte unbeweglich da... Dann wandte er sich, ohne ein Wort zu sagen um und eilte mit stürmischer Geberde zum Zimmer hinaus. Lady Fairfar sank auf die Knie, faltete die Hände und flüsterte ein inbrünstiges Gebet.

Die beiden verborgenen Zeugen dieses leidenschaftlichen Auftrittes kamen hervor und küßten voll tiefer Rührung die Hände der Dame. Diese sprach den Malern mit kurzen Worten Muth ein, schlug ihr weites Tuch um und entfernte sich, nachdem sie die beiden Verfolgten in dem kleinen Zimmer eingeschlossen und den Schlüssel zu sich gesteckt hatte.

Lady Fairfar ging zu dem Pfarrvicar.

Derselbe ging in höchster Seelenangst in seiner Stube auf und ab, ohne auf die mit halb leiser Stimme gesprochenen Worte seiner schönen Tochter zu achten, welche aus einem geistlichen Buche ein Gebet vorlas.

— Mylady, bringt Ihr Rettung aus der mir dräuenden Sterbensgefahr? fragte der Vicar, die gefalteten Hände erhebend.

— Wenn Ihr mir gehorchen werdet, so kann von Gefahr keine Rede sein, Ehrwürdigster.

— Stehen nicht die Soldaten mit gezogenen Schwertern rings um das Haus herum? O, daß der Gräuel der Verwüstung auch diese Stätte des Friedens erreichen mußte!

— Klagt nicht, Herr Pfarrer! Es gilt zu handeln! Ohne Eure Tochter Bessy wird sich indeß nichts ausrichten lassen.

Das Mädchen sah von ihrem Buche auf und warf auf die Dame einen großen, fragenden Blick.

— Hast Du Dir die beiden fremden Maler genauer angesehen, Kind? fragte Lady Fairfax.

— Gnädige Frau, ich verstehe Euch nicht; erwiederte Bessy erröthend.

— Höre, Du bist ein vernünftiges Mädchen und hast gewiß nicht im Sinne, durch eine Verschämtheit, die zu jeder andern Zeit höchst lobenswerth erschiene, großes Unheil anzurichten...

Bessy stand in großer Bestürzung auf.

— Was verlangt die edle Lady von einem armen Mädchen, gleich mir?

— Du sollst etwas thun, was die armen Mädchen sowohl wie die reichen von jeher sehr gern gethan haben... Es handelt sich darum, daß Du Dir auf der Stelle einen Gemahl wählst! Du kennst die beiden fremden Künstler. Ich betheure Dir, daß Beide edle Männer sind; daß sich eine Dame aus den höchsten Ständen nur geehrt finden könnte, wenn einer dieser Maler ihr seine Hand antrüge. Welchen von Beiden willst Du heirathen?

— Mylady...

— Ich sage Dir, daß Du einen der beiden Verfolgten wählen mußt; fuhr Lady Fairfax mit eindringlichem Tone fort; daß Du Dich entschließen mußt, mit Demjenigen, welcher Dir am meisten gefällt, noch in dieser Stunde durch Deinen Vater Dich trauen zu lassen, wenn Du Dich und Deinen Vater, die beiden Künstler und schließlich mich selbst nicht in das offene Unglück zu stürzen gedenkst.

Bessy sank fast ohnmächtig auf ihren Stuhl.

— Nun, Mädchen?

Der Vicar stand da mit weitgeöffneten Augen wie eine Bildsäule.

— Ich will beten! Ich will nur eine Minute beten! murmelte Bessy, die überquellenden Augen auf das Buch gerichtet, und mit zitternden Fingern in demselben blätternd, ohne eine einzige Zeile erkennen zu können.

— Denke an die heiligen Frauen des Alten Testaments, und fasse Muth! sagte der Pfarrvicar in sehr wenig ermuthigendem Tone. Mußte nicht Rebekka, die Frau des Erzvaters Isaak, ihren Gatten wählen, obgleich sie ihn niemals gesehen hatte?

— O, Isaak war von dem Geschlechte und der Freundschaft Rebekka's, aber diese Männer gehören sogar einem anderen Volke an, als ich...

— Dafür sind es auch zwei, Bessy, und Du kannst Dir denjenigen wählen, welcher Dir am besten gefällt — unstreitig ein vortheilhafter Umstand, der bei der Verheirathung Rebekka's nicht existirte... argumentirte der Pfarrer.

Bessy schien nicht zum Beten gelangen zu können. Sie erhob sich.

— Mylady, sagte sie, könnt Ihr mir schwören, daß mein Vater, sobald ich einen der Fremden heirathe, nicht dafür bestraft werden wird, daß er ihnen den Kirchenschlüssel überließ?

— Ich bürge Dir dafür!

— Wird mich mein Gemahl lieben und ehren? Ach, edle Frau, entschuldigt mich, daß ich an Euch eine Frage richte, wie solche nur der Allwissende beantworten könnte... Erleuchte mich,

großer Gott, daß ich zu Deiner Ehre und zum Frieden meiner Seele wähle, jetzt, da mein zeitliches Glück auf der Spitze einer Nadel schwebt...

— Hast Du Dich entschlossen, Kind? fragte die Dame, die bleich gewordene, sonst so rosige Wange Bessy's streichelnd.

— Unmaßgeblich wird sich meine Tochter für den schwarzgekleideten Herrn, der sich den Fuß beschädigte, entscheiden... meinte der Pfarrvicar. Ich habe zwar seinen Namen vergessen, weiß aber, daß dies ein sehr berühmter ist...

— Nein, sagte Bessy entschlossen. Dieser Cavalier hat mir den Arm gekneippen und wollte mich umarmen, als ich ihn zum ersten Mal an unserer Thür sah. Nie würde er mir, wenn ich seine Gattin sein würde, getreu bleiben... Ich erkläre, daß ich den andern Herrn, dessen Antlitz Ernst und Ehrbarkeit verkündet, zu meinem... Bräutigam wähle.

— Vortrefflich! rief Lady Fairfax und umarmte Bessy.

Die Dame eilte fort und kehrte bald mit den beiden Malern zurück.

— Meine Herren, sagte sie, eine verzweifelte Situation verlangt verzweifelte Mittel. Ich erinnere Euch an die Scene, von welcher Ihr Zeuge wart und weise darauf hin, daß dies Haus von Soldaten umstellt ist. Nach einem heroischen Kampfe hat sich dies reizende Mädchen entschlossen, Einen von Euch, Ihr Herren, zu ihrem Gemahl zu erwählen und sich sofort mit dem Erwählten trauen zu lassen, um mit Ehren erklären zu können, daß sie es war, welche Euch auf ihrer Schlafkammer verborgen hielt... Geschieht dies, so verbürge ich mich dafür, daß Lord Fairfax über eine für ihn so unerwartet glückliche Wendung der Dinge so befriedigt sein wird, um Euch mit Freuden Eures Weges ziehen zu lassen... Was antwortet Ihr?

— Gnädige Frau, man braucht nicht in dringender Gefahr für Leib und Leben zu sein, um dies junge Mädchen liebenswürdig zu finden; sagte Van Dyck. Es wäre sonderbar, wenn ich hier, in diesem Winkel der Erde, zu einer Frau gelangte, die ich bisher vergebens gesucht habe. Ich hätte aber den Trost, wenn ich es bin, den Miß Bessy auserwählt, auf die allerungewöhnlichste Art von der Welt verheirathet zu werden!

— Und Ihr, Steenwyk?

— O, neben meinem Meister kann von mir nicht die Rede sein. Aber das versichere ich, dies Fräulein sollte es nimmer bereuen, wenn sie mich zu ihrem Gatten wählen würde.

Lady Fairfax nahm Bessys Hand und legte sie in diejenige des ehrlichen „Perspectivischen."

Dann ward der wachthabende Officier in das Haus herein beschieden. In zehn Minuten war der General Fairfax am Platze.

Lady Fairfax fiel ihrem Manne um den Hals und badete seine Brust mit ihren Freudenthränen.

— Sieh, Thomas, daß ich im Rechte war! rief sie aus. Kannst Du es der Braut verargen, wenn sie den Geliebten verbirgt?

— Dies ist nur ein anderer Theil der Komödie von vorhin; murmelte Lord Thomas.

— Herr Pfarrer, wollt Ihr gefälligst den Beweis führen, daß es sich hier um hohen Ernst handelt? Copulirt dies schöne Paar und erlaubt, daß Lord Thomas bei Eurer Tochter den Brautführer macht...

Lord Tom's Züge heiterten sich plötzlich auf. Er küßte lächelnd seine Frau auf die Stirn und ergriff Bessy's Hand. In einigen Minuten war sie Steenwyk's rechtmäßige Gattin.

Noch vor Tagesanbruch marschirte Fairfax aus Newport hinaus, nachdem er der jungen Frau ein reiches Geschenk und den Malern für die Ueberlassung des Gemäldes der Kirche einen Freipaß — gültig für alle Befehlshaber der Parlamentstruppen, übersandt hatte.



P. van Laar pt. W. French sc.

A Festival. Ein Volksfest.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.

desselben wiederkehrte, als er ein gewisses Stadium des Rausches erreicht hatte . . . Er gestand der jauchzenden „Schilderbent" unter bitteren Thränen, daß er dennoch einen Capuziner umgebracht habe, und diese tragische Scene schloß von nun an regelmäßig jedes Opferfest des Bacchus, an welchem der langbeinige Peter sich betheiligte — ein Umstand, welcher mehr als einen der Biographen des Bamboccio veranlaßte, dem gutmüthigen, armen Teufel wirklich einen, an einem Mönche verübten Meuchelmord beizumessen.

Bamboccio fing an, in der großen Manier Poussin's zu malen und sich die strenge, nach dem Vorbilde der Caracci gehaltene Zeichnung Sandrart's anzueignen. Er machte jedoch sehr bald die Bemerkung, daß er in dieser Weise lange arbeiten könne, ohne etwas Werthvolles zu Stande zu bringen. Seine im hohen Grade ernst gemeinten Bilder vermochten keinen andern Eindruck auf seine Freunde hervorzubringen, als daß sie die Spottlust und das Gelächter derselben hervorriefen.

Peter rächte sich in seiner gutmüthig possenhaften Weise dadurch, daß er die Productionen Poussin's und Sandrart's, welche meist nicht wenige schwache Seiten darboten, in treffender Weise carikirte. Die stolzirenden Helden dieser Meister verwandelten sich unter der Hand Peter's in verdächtige Strolche, welche irgend eine gräßliche Räubergeschichte aufführten, oder lächerliche Dinge vornahmen. Er malte auch Landschaften in Lorrain's Geschmack, wie er es nannte. Der Lothringer malte Landschaften, bei denen die Scenerie vortrefflich war, während die eingeführten Figuren nichts bedeuteten; Peter malte Bilder, auf denen die Figuren von alten, unglücklichen Eseln, von todtmageren Kleppern die Hauptsache ausmachten, während er durch einige dürftige Büsche, durch eine seichte Wasserpfütze und ein paar lebenssatte Baumstumpfen die Abwesenheit einer malerischen Scenerie andeutete.

Diese launigen Gemälde machten Aufsehen und fanden bei den römischen Kunstliebhabern einen unerwarteten Eingang. Man nannte die Bilder Bambocciaden, sowohl ihres Urhebers als des Umstandes wegen, daß die Formen der Figuren alle ins Verzerrte gezogen waren. Peter van Laar begann nach seinen, am meisten ihn selbst überraschenden Erfolgen, statt für den engen Kreis befreundeter Künstler, für die große Welt alles Ernstes seine sonderbaren Bilder zu malen: komische Scenen aller Art, Märkte, Zechgelage, Jagd- und Thierstücke, Jagden und Räuberscenen, so wie seine, nach Poussin's Meinung nicht allein stupiden, sondern blödsinnigen Landschaften.

Es ist gewiß, daß uns heute die Bambocciaden des Meisters Peter mit einem unangenehm wirkenden Air des Kretinismus erscheinen. Die auf eine übertriebene Gemeinheit der Formen sich stützende Komik kann uns kein Lachen entlocken — sondern höchstens ein widerwilliges Mitleid hervorrufen. Während diese Productionen zur Zeit des Malers ein wirksames Gegengewicht gegen das inhaltsleere Pathos und die frostige Manierirtheit der historischen Gemälde der Epigonen der Cinquecentisten bildeten, hat für uns die in denselben liegende Satire und Persiflage blos ein historisches Interesse. Wir suchen das Positive in Bamboccio's Gemälden, und finden dies nur in der sichern Zeichnung, in der geschickten Anordnung und der energischen Beleuchtung und Färbung, die eines Meisters würdig sind. Diese Vorzüge lassen indeß die widerwärtige Unschönheit der Figuren nur um so unabweisbarer hervortreten.

Man hat sehr oft die Gemälde der Tenier's, Ostade's und anderer Meister, welche Scenen aus dem Leben der unteren Volksschichten darstellten, mit dem Namen der Bambocciaden bezeichnet — und hat sehr Unrecht daran gethan. Die — obgleich durchschnittlich prosaischen — Figuren der Ostade und Teniers gewinnen durch das zur Darstellung gebrachte charakteristische Eigenleben für den Beschauer ein poetisches Interesse, das den Parodien des Bamboccio durchaus nicht innewohnt. Das Unschöne bei jenen Meistern erscheint nur zufällig, ist nicht der Kern der Darstellung, dient

übrigens, wo es erscheint, der Wahrheit der Erscheinung, und ist mithin berechtigt. Bamboccio, welcher darauf ausgeht, seine Figuren mit einer Menge willkürlich vereinigter Unschönheiten auszustatten, die er durch Uebertreibung derselben zur Hauptsache seiner Darstellung zu machen sich bestrebt, ist unwahr zu dem Zwecke, uns mit unseren Ansprüchen an ein ästhetisches Interesse gründlich hinters Licht zu führen.

Bamboccio hat viele Nachahmer gefunden, die an Häßlichkeit ihrer Figuren zwar mit ihm wetteifern können, seiner genauen Beleuchtung und kräftigen Färbung aber nicht mächtig sind. Wir nennen in dieser Hinsicht Asselyn, genannt Krabetje.

Nach einem sechzehnjährigen Aufenthalte in Rom kehrte Bamboccio nach Amsterdam zurück, wo er um das Jahr 1674 in tiefer Schwermuth starb.

Am Waldessaum.

Von M. Hobbema.

Betrachtet man die Bilder der alten Landschafter gegenüber den neueren Landschaftsgemälden, so wird es selbst dem ungeübtesten Auge auffallen, mit wie wenigen Mitteln die älteren Künstler arbeiteten. Eine genauere Prüfung aber führt uns zu der Ueberzeugung, daß die Einfachheit der Alten im Grunde reicher an Geist und Gemüth ist, als der Pomp der „Landschaftendichter" unserer Zeit.

Die Landschaft ist seit der Wiedergeburt der Malerei mit ganz besonderer Vorliebe gepflegt worden. Wir besitzen auf diesem Felde der künstlerischen Darstellung Idealisten, welche sich um die Natur so wenig wie möglich bekümmern, sondern in souverainer Machtvollkommenheit Alles, was sie malen, neu „schaffen", wobei die Begriffe der natürlichen Requisiten einer Landschaft nur in sehr unvollkommener Weise bestehen bleiben; ferner Realisten, welche die arme Natur wenigstens eines Blicks würdigen und sich herablassen, die ihren Intentionen gemäß veränderte Erscheinung der natürlichen Gegenstände in ihren Bildern gelten zu lassen; naturalistische Eklektiker, die ihre Gegenstände, ohne dieselben weiter zuzustutzen, hier und da aufgreifen, um uns ein Quodlibet von naturwahren landschaftlichen Motiven darzubieten, deren künstlerische Verbindung in den wenigsten Fällen gelingt; sodann folgen die Naturalisten schlechthin, die Vedutenmaler, die Camera-obscura-Künstler, welche allemal auf den Beifall der stumpfsinnigen Massen und der feinsten Kenner rechnen dürfen, wenn sie ihre Sache doch vollkommen verstehen, und schließlich erscheinen die Decorateure — ein sehr pfiffiges Geschlecht — welche ihre Veduten unter willkürlichen, grandiosen Effecten von Luft und Licht darstellen.

Wir haben heilige Landschaften, deren Vorbilder dem Himmel angehören, da selbige auf der Erde nicht zu finden sind; historische Landschaften, welche die Aufgabe haben, uns einen Empfindungscommentar zu bestimmten geschichtlichen Vorfällen oder gar zu einer ganzen historischen Periode zu procuriren; dramatische Landschaften, welche die Action der Naturkräfte zeigen (innerhalb der Grenzen dieser beiden Arten von Landschaften liegt die antiquirte „heroische" Landschaft); Genrelandschaften — ein starkes Contingent mit und ohne „Lyrik"; Stillleben der Natur, die sich in diesem Zustande alles Mögliche gefallen lassen muß ꝛc. Die Symbolik spielt namentlich in den beiden ersten generellen Abtheilungen eine große Rolle, tritt aber auch hier und da spukend in den anderen auf.



M. Hobbema. W. French sc.

Am Waldessaum. Landscape.

Dieser Ueberschwänglichkeit gegenüber tritt Hobbema's Gemälde sehr bescheiden auf. Der Meister zeigt uns eine öde Gegend am Saume eines Waldes, wie deren Norddeutschland eine so reiche Auswahl besitzt. Hier ist tiefe Ruhe der Abgeschiedenheit. Reizlos breitet sich, von dem dürftigen Anger im Vordergrunde, durch welchen der Sand hervorgrinzt, die nur matte Wellenformen zeigende Gegend aus, deren Anblick uns in ein trübes Hinstarren versetzt. Wie weit ist diese Oede, und wie drückend eng der Kreis des menschlichen Lebens. „Da ward aus Abend und Morgen ein Tag" — so lautet die Biographie Derjenigen, welche hier umherwandern, ohne sich mehr um die einsamen Bäume zu bekümmern, wie diese sich an die seltenen Gäste kehren, deren zum Ersticken einförmige Beschäftigung sie hierher führt — diese mit vollkommenster Seelenruhe begabten „Gefangenen in der Wüste", denen nur die Ausdehnung derselben Schloß und Riegel ist.

Meindert Hobbema, von Geburt ein Friese, hängt treu an der Heimat, deren Eigenthümlichkeiten wir mehr oder minder in allen seinen Gemälden wiederfinden. Im Binnenlande kennt man den an Luftgebilden reichen Himmel nicht, welcher sich über Hobbema's Gegenden ausspannt. Gegen seinen manchmal trüben Himmel, dessen Wolkenschichten von einem weichen, sanft abgedämpften Lichtstral durchbrochen werden; gegen die feuchten, elastisch sich aufblähenden, halbdurchscheinenden Massen von Cumulus und die, selbst in den oberen Partien noch immer ihre lichtbrechende Eigenschaft bewahrende, mit Federwölkchen geschmückte Luft, wie wir solche auf Hobbema's Gemälden finden, erscheint der Himmel des, in diesem Punct so meisterhaften Nikolaus Berghem, trocken, verfestet, gläsern.

Wie über dem Horizont, so deutet auch der Grund und Boden auf die Nähe des Meeres hin. Hobbema's Bäume sind diejenigen von Ost- und Westfriesland: sie erwuchsen unter hartem Kampfe gegen Wind und Wetter, und haben sich dem kalten, salzigen Regensturm aus Nordwesten zum Trotz mit eigensinniger Beharrlichkeit emporgerungen. Die Bäume sind fest und knotig in ihren Aesten, und besitzen ein kräftiges, zusammengezogenes Laubwerk, welchem selbst ein Orkan so leicht nichts anhaben kann. Die weiche Atmosphäre aber legt sich duftig um diese kernigen Formen, und läßt die Schattenpartien wie mit einem elegischen Schleier umhüllt erscheinen.

Hobbema verleugnet nie den alten friesischen Ernst und eine fast schwermüthige Empfindung, die durch ihre Tiefe für den Mangel an leichter Beweglichkeit entschädigt. Wir finden bei ihm keine großen Verschiedenheiten der Formen, dennoch wird Hobbema nie einförmig, denn er bietet stets ein äußerst charakteristisches, wenn auch nicht immer mit besonderer Feinheit dargestelltes Detail unter der Wirkung eines sehr beweglichen Lichts. Der Ton der meisten seiner Gemälde besitzt eine wahre Morgenfrische.

Dagegen müssen wir die Staffage nicht zu genau ins Auge fassen, wenn uns die Harmonie der Bilder Hobbema's nicht bis zu einem gewissen Grade gestört erscheinen soll. Hobbema malt mit Virtuosität Enten und Gänse, von denen Friesland wimmelt — höher verstieg er sich in Bezug auf Figuren selten. Es waren Meister, wie Nikolaus Berghem, van de Velde, J. van Loo und Andere, welche die Staffage in seinen Bildern malten. An sich vortrefflich stehen diese Figuren in den allerseltensten Fällen in einer gefühlsmäßigen, unzertrennlichen Verbindung mit Hobbema's Landschaften, und wir kommen daher unwillkürlich in Versuchung, die Staffage fortzuwünschen. Der niederholländische Bauerntypus, welchen diese Figuren zur Schau tragen, die abgeschliffene, akademische Art der Anordnung der Gruppen, wodurch sich insbesondere Berghem's Staffage bemerkbar macht, stimmt schlecht zu Hobbema's tiefempfundenen Bildern.

In diese so genau als friesische charakterisirten Landschaften gehören keine butterweichen, phlegmatischen, würdelosen Gestalten von platten Holländern hinein, deren müssige Geschäftigkeit als

eine täppische Parodie des, von den bukolischen Dichtern des classischen Alterthums geschilderten ruralen und pastoralen Lebens erscheint — aller Poesie bare, durch übermäßige Arbeit verkümmerte Tagelöhnerfiguren, die vielleicht gar „De liefelijke ton van veldschalmeijen" hervorzurufen den Einfall haben . . . Hier fehlen die kräftigen, hochgewachsenen, ernsten Gestalten jenes Strandvolkes, das am längsten von sämmtlichen deutschen Stämmen seine uralten freien Institutionen behauptete, damit die Sprache der Menschen mit dem Rauschen der Bäume, mit dem Seufzen des Windes, oder dem Brausen des Sturmes zusammenklinge, und die Werke des Meisters nicht in der Sprache der „Mynheers", sondern mit dem alten: „Eala frya Fresena!" (Heil Dir, freier Friese!) uns begrüßen.

Von Hobbema's Lebensverhältnissen ist nur das bekannt: daß derselbe in der Zeit von 1660 bis 1670 blühte, und sich längere Zeit in der Gegend von Amsterdam und Harlem aufhielt. Für die letztere Angabe sollen einige holländische Motive in mehren seiner Gemälde sprechen.

Der Rabbiner.

Von Goevart Flink.

Ein regnerischer Novemberabend war über das alte, stolze Amsterdam herabgesunken. Der Nordweststurm trieb hoch in den Lüften sein wildes Spiel mit den, gleich ungeheuren flatternden Trauerfloren dahin eilenden Wolken, fuhr stoßweise mit Heftigkeit in die Straßen herab, und ließ die Wellen des Y mit den alten Bäumen auf der Kayzersgracht um die Wette brausen.

Es mochte gegen elf Uhr sein. Die Straßen waren wie ausgestorben. Nirgend sah man auch nur ein einziges Licht blinken. Nach dem Befehle des argwöhnischen Prinzen Moritz von Oranien mußten die Bürger mit dem zehnten Schlage der Abendglocke die Lichter auslöschen . . . Wehe Demjenigen, welcher nicht gehorchte. Von Zeit zu Zeit konnte man den schweren, tactmäßigen Schritt von Gewaffneten vernehmen, die rasch und schweigend durch die Straßen dahin marschirten — die Feuerwachen, welche, wohl mit Handschellen und Stricken versehen, jeden Uebertreter der Feuerordnung sofort ins Gefängniß schleppten.

Dann und wann hörte man einen rauhen Anruf, wenn die Feuerpatrouillen einander sich näherten — eine unheimliche Verstärkung des melancholischen Eindrucks, welchen das plätschernde Herabstürzen des Wassers aus den weit in die Straße hinein reichenden Dachtraufen, und das monotone Rauschen des niederfallenden Regens hervorbrachten.

Ein einzelner Mann, den Hut tief herabgezogen, und den dunklen Mantel fest um den Oberkörper gewickelt, ging so langsam, als wandle er in einer angenehmen Sommernacht, durch die Straßen. Von Zeit zu Zeit stillstehend und mit tiefer, unverständlicher Stimme ein Gespräch mit sich selbst haltend, schien der nächtliche Wanderer gar nicht zu ahnen, daß er jeden Augenblick aufgegriffen und in die Kerker des Stadthauses geworfen werden könne, da er, dem scharfen Befehle zum Trotz, keine Laterne — und ganz gewiß auch keinen Passirzettel des Stadthouders führte.

Der Einsame verließ die Grachten und wandte sich nach jenem Stadtviertel, wo das arme Volk, Fischer, Bootsführer, Lastträger, Bettler, Diebe und — Juden wohnten. Er war etwa eine Viertelstunde lang in den schmalen, morastigen Gäßchen umhergeschlendert, als er, an einem Eckhause angekommen, still stand und mit vorgebeugtem Oberkörper einen Gegenstand zu erkennen strebte,

Steenwyk, welcher sich bald darauf mit seiner Gattin nach London begab, ward der intime Freund Van Dyck's. Er lernte in der That malen, und auf mehren Hauptbildern des Meisters Anton, wie unter anderm auf demjenigen, welches den König Karl I. und seine Königin darstellte, führte Steenwyk den architektonischen Theil aus. Van Dyck malte später Steenwyk's Bildniß — einen ernsten, ehrlich blickenden, klugen Kopf mit dichtem Haar, Schnurr- und Knebelbarte.

Heinrich Steenwyk, dessen zahlreiche Bilder in England trotz der Kriegswirren begierige Käufer fanden, und in diesem Lande namentlich die Privatgalerien zieren, starb ums Jahr 1612 im besten Mannesalter. Seine Gattin, welche sich zu einer Malerin von Perspectiven herangebildet hatte, folgte dem Beispiele einer großen Anzahl englischer Familien, welche nach dem Continente auswanderten, und suchte in Antwerpen die Verwandten ihres Mannes auf. Hier übte sie ihre Kunst mit Glück; stellte indeß — wenn die unklaren Nachrichten über ihre letzten Lebensjahre richtig sind — in dieser Periode besonders Symbole des Todes, Seifenblasen, halbausgebrannte Kerzen, Todtenköpfe und Aehnliches dar. Ihr Todesjahr fällt zwischen 1674—1678.

Der Jahrmarkt.

Von Peter van Laar.

Es war der dritte August des Jahrs 1626, der Festtag der Maria vom Schnee zu Rom. Jenseit des Tiber tobte die wilde Freude der echten Epigonen jenes armen altrömischen Plebs, welcher nichts als „Brod und Fechterspiele" bedurfte, um sich auf dem Gipfel des Glückes zu fühlen. Die Hütten der Trasteveriner waren mit grünen Zweigen geschmückt; auf dem kahlen Hügel gegenüber dem Circus Maximus erhoben sich improvisirte Buden, für deren festtägliche Bedeckung die Fischerdamen Trastevere's ihre sämmtlichen alten Schürzen aufgewandt zu haben schienen; Pifferari aus den Abruzzen, und Bauern aus der Campagna fraternisirten mit den Inhabern der feinsten römischen Profile, dem Stolze der Bewohner des „jenseitigen Tiberstrandes", und die diesseitigen Teveriner, die Römer par excellence, zogen gemächlich in der blendenden Sonnenglut über die alten Brücken, um sich den spettaculo drüben trotz ihrer geringschätzenden Miene mit innerstem Behagen anzusehen.

Gleich wandelnden Eisenthürmen erschienen die vollständig bewehrten, kolossalen Gestalten der deutschen Leibwächter des Papstes Urban VIII., deren Stahlhelme hoch über das Gewühl der schwarzlockigen Italienerköpfe emporragten. Hier und da erblickte man Gruppen von langsam einherschreitenden, meist reich gekleideten Männern, mit der weißen Hautfarbe, den rothen Wangen und dem blonden Haar des Nordens — Künstler, Jünger der Kunst der ewigen Roma, welche mit einer Art von ethnographischem Staunen das unaufhörliche Gefecht des mit grünen Zweigen bewaffneten Pöbels, die Angriffe desselben auf die Maccaronibuden, die zunächst im eigenen Interesse aufgeführten malerischen Tänze der Fischer und ihrer vollbusigen Damen betrachteten, und sich zu bemühen schienen, bei dem allenthalben ertönenden Geschrei, den hervorgeheulten Lazzi der Charlatane und ihrer Bajazzi, bei den Dudelsacksymphonien der Pifferari, und den im Kanzeltone gegebenen Ermahnungen der zahlreich vertretenen Mönche und sonstigen Söhnen der Kirche die Integrität ihrer Gehörorgane zu sichern.

Unter den vielen bemerkenswerthen Gruppen, welche den Ponte Bartolomeo passirten, nimmt eine ganz besonders auffallende unsre Aufmerksamkeit in Anspruch.

Ein hochgewachsener, außerordentlich schöner Mann mit lang herabwallenden hellbraunen Locken, dessen Oberkörper von einem violetten Mantel in tadellos antiken Falten umgeben wird, führt an seinem rechten Arme eine Figur, welche als das lebende Urbild des Pulcinello erscheint.

Diese groteske Gestalt besteht auf den ersten Blick bloß aus zwei langen Beinen und einem Kopfe mit einem kleinen Barret, auf welchem trübselig zwei kleine Federn winken. Der Kopf sitzt tief zwischen den spitzen, schmalen Schultern, über welche ein enger, blauer Mantel herabfällt, der nur deshalb so kurz zu sein scheint, um die Illusion, daß die Beine an die Schultern angewachsen sind, zu verstärken. Diese Beine! Sie sind dürr wie Hopfenstangen, und stecken in viel zu weiten, hellgelben ledernen Hosen, an welche sich erst tief unter der Stelle, wo man ein Recht hätte, die abwesenden Waden zu vermuthen, ein Stiefel mit weiten Stulpen anschließt.

Das kleine, bleiche Gesicht dieser Figur lächelt überaus gutmüthig. Der Blick der sanften braunen Augen ist fast melancholisch. Eine lange gerade Nase streckt sich über den manchmal schmerzlich, und dann wieder ironisch lächelnden hübschen Mund, über welchem ein Schnurrbart prangt, der genau zu den übrigen Absonderlichkeiten des Mannes paßt. Sehr einzeln stehende, straffe Haare sind durch zärtliche Pflege bis zu Spannenlänge herangewachsen, um emporgestrichen und in zwei Spitzen zusammengedreht zu werden, die ziemlich bis zu den Augen emporsteigen und dann wie zierliche Hörner nach vorn sich biegen, und der langen Nase als Fühlhörner dienen, damit „dieselbe nicht etwa an einen Stein stoße". Der rechte der vom Elnbogen ab unter dem Mantel hervorragenden Arme war in denjenigen des schönen Begleiters der Caricatur gelegt; die linke Hand derselben ruhte auf dem Knaufe eines Raufdegens, dessen Länge in wohlbemessenen Verhältnissen zu den Stelzenbeinen stand.

Dies edle Paar stellte sich an der linken Seite der Brücke auf, um die Passirenden zu mustern.

Nach kurzer Zeit erblickte die schönere Hälfte des Paars zwei Männer, welche Arm in Arm mit raschem Schritte sich näherten. Einer der Ankommenden bemerkte die Harrenden und winkte sofort lebhaft mit der Hand.

— Ola! Signor Giovacchino!

— Wer ist dieser Herr? fragte die Caricatur den schönen Gefährten.

— Claude Lorrain, Freund Peter! war die Antwort.

— Spricht der denn Italienisch?

— Er hat sein lothringer Französisch längst vergessen.

Claude Lorrain und sein Begleiter traten näher. Beide verhielten sich zu einander, wie Kothurn und Sandale; Aschermittwoch und der Tag der Frau Maria vom Schnee; ein Bajazzowitz und eine Grabschrift.

Der Lothringer war fett, sah äußerst zufrieden aus, und lächelte mit der ganzen liebenswürdigen Indolenz eines christlichen Römers. Neben diesem Wohlgelaunten erschien sein hagerer Gefährte fast finster. Statt wie Claude Lorrain volle, dichte Locken zu tragen, war das Haar des „Pathetischen" kurz abgeschnitten, wodurch das ernste, strenge Antlitz etwas Brutusähnliches erhielt. Er trug statt eines Mantels eine wirkliche antike Toga, weiß mit den rothen Streifen eines römischen Senators, wozu indeß seine, an die Cinquecentisten mahnende — rothe Malerkappe sehr schlecht paßte.

— Wen führst Du da am Arme, Freund Giovacchino? fragte Lorrain, einen verwunderten Blick auf die langbeinige Vogelscheuche werfend, und dann derselben freundlich zunickend.

— Einen Novizen für die Festa di battesimo. Dieser wackere Bursche ist gestern auf seinem guten wallonischen Rosse, das ich Dir, Poussin, für Deine Studien empfehlen kann, von Harlem her zugereiset, und wünscht nichts mehr, als so bald wie möglich der „Schilderbent" vorgestellt zu werden, um sich mit Tiberwasser taufen zu lassen.

Die Caricatur verbeugte sich und lüftete das Barret. Ein begeistertes Lächeln flog über seine schwermüthigen Züge.

— Meine edlen Herren, erwiederte er in fließendem Französisch, ich halte es für ein mir Glück verkündendes Zeichen, daß ich, außer meinem Freunde Joachim Sandrart, von allen Malern Roms gerade diejenigen zuerst erblicke, welche ich am meisten schätze.

— Accipiamus omen! sagte Nikolaus Poussin, die Hand der Caricatur ergreifend und dieselbe ohne Zweifel in classischer Weise schüttelnd. Möget Ihr ein glücklicher Augur sein . . .

— Die Vögel, welche Du siehst, sind wenigstens eben so groß, wie die Adler des Romulus; lächelte Sandrart.

Claude warf auf Poussin und Sandrart einen unmuthigen Blick.

— Ihr scheint es darauf angelegt zu haben, mir durch Euer antikes Geschwätz den Tag der Maria vom Schnee gründlich zu verderben; sagte Claude in seinem breiten, lothringischen Patois. Wie albern, wie unhöflich erscheinst Du, Sandrart, daß Du schwerfällige Witze reißen willst — denn zu einem fertigen Witze bringst Du es nie — und darüber vergissest, den Namen Desjenigen zu nennen, welchen Du so eben vorgestellt hast . . .

— Edler Herr, antwortete der Langbeinige mit einer abermaligen Verbeugung, ich heiße Peter van Laar . . .

— Ich danke Dir, Freund Peter; erwiederte Claude, die Hand des Holländers drückend. Ich habe zwar von Dir noch niemals etwas gehört; aber ich hoffe festiglich, bald desto mehr von Dir zu sehen . . . Und nun erlaube mir eine Bemerkung. Da es ganz außer Zweifel ist, daß wir Maler „edle Herren" sind, so dächte ich, hätten wir nicht nothwendig, uns dies — gleichviel aus welchem Anlasse — noch besonders zu versichern. Ich bitte Dich vielmehr, Freund Peter, mich als Deinen Bruder zu betrachten, und mir Deine brüderliche Liebe zu allererst dadurch zu beweisen, daß Du mich mit allen unbequemen Weitläufigkeiten verschonst, wozu bei mir besonders alle Arten von Ceremonien und Complimenten gehören . . . Gieb mir Deinen Arm, Peter, und laß uns in das Gewühl des lustigen Volks eindringen! Seht, Ihr, Freunde, da drüben das rothe Fähnchen winken? Das ist die Falernerbude . . .

— Wenn Du dort eine Flasche Wein zu erobern gedenkst, sagte Sandrart lachend, so wird es einer ganzen Menge handgreiflicher Complimente bedürfen! Wie ich sehe, ist die Bude von dem Volke förmlich belagert . . .

— Das schadet nichts. Wir werden im Innern derselben ein behagliches Plätzchen finden, wo wir ungestört mit dem Signor da Falerno ein Wort im Vertrauen reden können. Ich habe bereits vor zwei Stunden meine drei Bedienten nach jener Bude gesandt, damit sie für mich einen Tisch und die nothwendigen Bänke in Beschlag legen, und dieselben auf alle Fälle — und wäre dies mit Hülfe ihrer Knotenstöcke — gegen jeden Unberufenen behaupten.

— Deine schurkischen Diener wirst Du wahrscheinlich unter dem Tische finden, den sie vertheidigen sollen; meinte Poussin.

— Fürchte nichts; ich habe ihnen nicht einen Denaro gegeben, und den Weinwirth durch einen Zettel instruirt, daß er ihnen nicht einen Tropfen Wein borge, bevor ich selbst komme.

— Du sollst dem Ochsen, der da drischt, nicht das Maul verbinden! bemerkte Sandrart.

— O, wenn ich die Schlingel wirklich dreschen sehe, wenn sie diese Trasteveriner mit einer gut gepfefferten Prügelsuppe bedienen, so soll ihnen Renato seinen ganzen Weinvorrath zu Gebote stellen! Aber diese Römer sind nur gar zu wenig rauflustig . . . Sie legen sich zu sehr aufs Schreien und Schimpfen, als daß sie zum Schlagen gelangen könnten.

— Weshalb Meister Claude das schwere Amt übernehmen muß, fuhr Poussin fort, von Zeit zu Zeit den guten Leuten von Rom eine Vorstellung in der Prügelkunst zu geben, damit die alten, glorreichen Erinnerungen von derben Hieben, welche sich an die große Zeit Roms anknüpfen, nicht ganz und gar in das Reich der Mythe übergehen.

— Du sprichst, Nikolaus, als wenn es Dir niemals eingefallen wäre, ein Mitglied dieser römischen Canaille durchzubläuen . . .

— Wenn dies je geschehen sein sollte, antwortete Poussin, sich ernst in seine Toga hüllend, so kann dies nur aus Rücksicht auf den Anstand der Fall gewesen sein. Es würde die Unhöflichkeit etwas zu weit treiben heißen, wenn ich mit verschränkten Armen der Rauferei meiner Freunde zusehen wollte. Daß ich übrigens ein abgesagter Feind von derartigen Scenen bin, glaube ich als bekannt voraussetzen zu dürfen . . . Ich bemerke dies, um bei unserm Freunde van Laar keine ungünstige Meinung von mir zu erwecken.

— Glaube ihm kein Wort, Pietro! rief Claude verdrießlich. Erfahre, daß Meister Cola Profession von der Kunst macht, mit der Strenge eines altrömischen Republicaners seine sämmtlichen Vorzüge auf ihr bloßes Skelet zu reduciren. Dieser Virtuos im Malen und — Raufen würde aus stolzer Bescheidenheit bersten, wenn er ohne Durst geboren wäre. Es ist ein Glück für die Künste, welche er mit so großem Erfolge exercirt, und ein Trost für die Freunde Cola's, daß ihn der Durst vermittels des Weines zwingt, alle acht oder vierzehn Tage wenigstens ein Mal von seiner glorreichen Person die Wahrheit auszusagen.

— Erinnere mich nicht an meine Schwäche, sagte Poussin finster, oder ich werde mein Ehrenwort darauf setzen, in Deiner Gegenwart nie mehr einen Tropfen Wein zu trinken.

— Du gehst zu weit, Bruder Nikolaus; bemerkte Sandrart begütigend. Es liegt keine Schwäche in dem Umstande, sich für den ersten Maler des Roms der Gegenwart zu halten, wenn man den gerechtesten Anspruch auf diesen hohen Titel sich errungen hat.

— Es ist das directe Gegentheil von Schwäche, fuhr der lustige Lothringer fort, die ganze Welt zum Waffenkampfe herauszufordern, wenn man entschlossen ist, derselben mit dem Degen in der Faust Stand zu halten.

— Ich werde allein meinen Weg gehen, Ihr Herren . . .

— Immerhin geh, rief Lorrain; sobald Du bei unserm Signor Pietro Gevatter gestanden haben wirst.

— Ich werde mich schon jetzt beurlauben.

— Gut, Cola. Wir werden Dich zwar schmerzlich vermissen, aber uns trösten, daß Du in Deinen Träumen von alten Amphitheatern, von metellischen und hadrianischen Grabmälern, von trockenen, alten Aquäducten und ähnlichen erhabenen Gegenständen glücklicher bist, als in der Gesellschaft Deiner aufrichtigen Freunde.

Poussin, welcher in sich gekehrt einige Schritte weit zurückgeblieben war, warf die Toga von seinem Arme fort, und näherte sich mit lebhafter Bewegung.

— Widerrufe, was Du sagtest! Hier ist mein Arm, Claudio! Ich bin der Eurige!

— Das ist ja eine bekannte Geschichte! lächelte Lorrain in sich hinein.

— Die Maler langten nach einigen Schwierigkeiten an der Bude des Falernerschänken an. Vor derselben war ein Kasten aufgestellt, in welchem soeben Meister Pulcinello einem Pater Capuziner seine weltberühmte Beichte ablegt.

Peter van Laar blickte mit großem Interesse auf den Helden der Tragikomödie, welcher eine frappante Aehnlichkeit mit seiner eigenen Person besaß.

— Du hast Dein Weib geprügelt! schrie die Capuzinerpuppe den Pulcinello an. Gesteh, Nichtswürdiger, oder die Interdictio aquae et ignis falle auf Deinen Schelmenkopf.

— Ich esse kein Feuer und trinke kein Wasser! kräht Pulcinello.

— Dir wird man in der Hölle keinen Tropfen Wasser darreichen, und Dich mit Feuer speisen.

— O! Ah! Uh! schreit Pulcinello.

— Hast Du Deine gottselige Gemahlin Pulcinella gedroschen?

— Ich bin lahm, Herr Pater, ganz lahm; wie sollte ich Jemand prügeln können? Sieh meine lange Nase, meinen Buckel und meine langen dünnen Beine an, und sage mir, ob Du in ganz Rom einen zweiten solchen armen Krüppel, einen Bamboccio findest, gleich mir . . .

— Per bacco! rief das Weib des Marionettenspielers, welches neben dem Kasten stand. Meister Pulcinello, lüge nicht! Dein leibhaftiges Ebenbild steht in diesem Augenblicke hier vor dem Casotto, um Dir zu beweisen, daß Du ein verlogener Erzschurke bist.

Die Dame in den „malerischen Lumpen" zeigte mit ihrem Rohrstäbchen auf den bestürzt dastehenden Peter van Laar. Ein unbändiges Gelächter des dichtgedrängten Pöbels antwortete diesem Impromptu.

— Il Bamboccio! Der Pulcinello in Lebensgröße! Evvivo! schrieen und jauchzten Hunderte von Kehlen.

— Diese Bande muß wahrlich wittern, daß wir eine Festa di battesimo zu feiern gedenken, und für den Täufling um einen Namen verlegen sind! rief Lorrain mit hellem Gelächter, bald den Pulcinello, bald den armen Peter van Laar ansehend. Bamboccio! Habt Ihr je einen prachtvollern nom de guerre gehört?

— Wenn Du erlaubst, geehrter Meister, sagte van Laar, mit schmerzlichem Lächeln seinen Schnurrbart aufwärts drehend, so bin ich der Meinung, daß mir die Mängel meiner Gestalt auch ohne diesen häßlichen Namen nur zu sehr in Erinnerung sind . . .

— Bah! Stelle dieser alten Donna di libertà, dieser in den Ruhestand versetzten dürren Courtisane, im Puncte der Scharfsichtigkeit kein Armuthszeugniß aus. Ich schwöre, daß sie witziger ist, als unsere ganze „Schilderbent." Allons, vorwärts! Es lebe Pulcinello-Bamboccio, der Pathe unsers guten Freundes! Es lebe Bamboccio der Zweite, den wir als unsern Bruder umarmen! Mögest Du Deinen allervortrefflichsten Namen zu Ehren bringen!

Die Menge vor der Weinbude mußte Platz machen, die Maler setzten sich an den von Poussin's Dienern bewachten Tisch, und auf Claude's Befehl ward der Marionettenkasten dicht vor die Bude gerückt, damit der neue Bamboccio einen Begriff davon erhalte, wie sich sein Namensbruder zu benehmen pflegte. Die Weinflaschen wurden aufgepflanzt, die Künstler fingen an zu trinken, und Pulcinello machte seine handgreiflichen Witze.

Der Marionetten-Bamboccio prügelte seine Frau auf das äußerste für die Plauderhaftigkeit, womit sie dem Capuziner die ehelichen Regentenmaximen ihrer stärkeren Hälfte mitgetheilt hatte. Das Puppenweib hatte eben noch Zeit, dem Ordensgeistlichen ein Referat über ihre letzten Prügel zu geben, als sie auch schon starb.

Pulcinello sieht sich nach dieser fatalen Wendung der Dinge, denen er seinen großen Monolog widmet, in der Nothwendigkeit, dem Pater Schweigen aufzuerlegen. Der Capuziner aber ist unerbittlich und schreit nach dem Henker. Vergebens bietet ihm Pulcinello seine leere Weinflasche, seine Mütze, seine lange Nase und den dicken Buckel, zuletzt sein größtes Kleinod, seine Pritsche, an, mit welcher er, als Alles nichts verfangen will, den Mönch todtschlägt. Den Schluß des alten,

römischen Puppendrama macht die Hinrichtung Pulcinello's, den die Teufel vom Galgen holen, während Engel den Mönch auferwecken und in den Himmel tragen.

Mit größter Aufmerksamkeit war Peter van Laar dieser grotesken Vorstellung gefolgt.

Inzwischen fing der Wein an, bei den Künstlern seine Wirkung zu thun. Diese äußerte sich zunächst darin, daß die Gesellschaft nach dem Kunstausdrucke anfing, „mit vollen Segeln zu fahren", oder rücksichtslos das Zechen an die Stelle des Trinkens zu setzen. Claude Lorrain trank unter Loslassung eines wahren Feuerwerks von Scherzen und lustigen Einfällen; Nikolaus Poussin fing eine heroische Rede nach der andern an, und declamirte pathetische Verse, indeß er von Zeit zu Zeit den Degen zog, um die Neugierigen vor der Bude durch einige sehr wohlgesetzte, pfeifende Lufthiebe zu verscheuchen. Sandrart befand sich noch immer wie die „Arena sine calce," war aber doch glücklich in das Stadium des Lateinischsprechens hineingerathen, und Peter van Laar, eine staunenswerthe Virtuosität im Trinken entwickelnd, machte vergebliche Anstrengungen, seine immer düstrer werdende Schwermuth durch die Glut des Falerners wegzuschwemmen.

— Aber „Bamboccio" will ich nicht heißen! war der ewige Refrain, womit Peter van Laar, wenn er sein Becherglas wieder von Neuem füllte, die Flasche auf den Tisch setzte.

Ungeachtet seiner Einreden ward die Taufe unter den üblichen, halb komischen, halb feierlichen Ceremonien, an dem langbeinigen Peter vollzogen, und Sandrart, welcher, als der „Nation" des Täuflings angehörend, die Stelle des Täufers vertrat, sprach die Worte:

— Im Namen des Sanct Lucas taufe ich Dich, Peter, als den Bruder „Bamboccio" der hochansehnlichen, ehrenvesten, wohlweisen künstlerischen Genossenschaft der „Schilderbent" zu Rom. Bamboccio, er lebe hoch!

Peter van Laar schien sich nach der vierten Flasche vollständig mit seinem neuen Namen auszusöhnen. Es dauerte nicht lange, so versuchte er seinem Namen dadurch Ehre zu machen, daß er sich wie sein Namensvetter im Pulcinellokasten gerirte. Er fing an Gesichter zu schneiden und auf die groteskeste Art von der Welt seine langen Beine und Arme zu schwenken. Claude ließ sich die Toga Poussin's geben, hing dieselbe über den Kopf, band sie mit einem Bindfaden um den Hals fest, und sah jetzt einem Capuziner mehr als oberflächlich ähnlich.

Nach diesen Vorbereitungen stiegen der Lothringer und Bamboccio auf den größten der vorhandenen Tische, riskirten einige possenhafte Pas, indeß sie sich ganz nach der Weise der Marionetten bewegten, und begannen die Pulcinelloscenen darzustellen, welche vorhin der Marionettenspieler zum Besten gegeben hatte.

— Hast Du Dein Weib, Pulcinella, geprügelt? fing Lorrain als Capuziner an. Gesteh sofort, Schurke von einem Bamboccio, oder ich werde Dich excommuniciren, Dir Feuer und Wasser versagen.

Peter van Laar schnitt Grimassen und schlenkerte mit den Beinen dermaßen, daß der dichte Haufen von Zuschauern vor der Bude vor Lachen kreischte.

— Antworte auf der Stelle . . .

— Mar, Uw moetet my 'n „brizzeholt" geven! Ihr müßt mir erst ein Pritschholz geben! schrie Bamboccio der Zweite.

— Du brauchst keines; nimm Dein Rappier . . .

— Das ist auch wahr!

Peter van Laar zog den Degen und drückte denselben mit der steif ausgestreckten Hand genau in der Weise an die Brust, in welcher Pulcinello seine Pritsche zu halten pflegt.

Die Posse ward weiter gespielt. Das eine der Schänkmädchen mußte sich bequemen, sich als

Pulcinella todt schlagen zu lassen, und eben bearbeitete Bamboccio den Pseudo-Capuziner zu dem Zwecke, denselben in die andere Welt zu senden, als eine rauhe Stimme: Halt! gebot.

Ein wirklicher Capuziner machte sich durch den gaffenden Pöbel Bahn.

— Signor, wer Ihr auch sein mögt, sagte der Ordensbruder zu Claude Lorrain, so fordere ich Euch auf, sofort Eure Maske zu entfernen, wodurch Ihr ein glorwürdiges Institut der Kirche profanirt!

— Ihr wißt nicht, was Ihr wollt! rief Poussin mit einer ciceronianischen Attitude. Habt Ihr — ich kenne Euch an Eurem fuchsigen Barte — habt Ihr vorhin nicht vor dem Pulcinello gestanden und zugesehen, wie der Capuziner todt geschlagen wurde, ohne ein Wort zu sagen? Eh bien, hier wird durchaus nichts Anderes aufgeführt, als dort!

— Ich habe Euch keine Rede zu stehen! Ich protestire gegen die Fortsetzung Eurer schandbaren Possen! rief der Mönch in höchster Entrüstung.

— Immerhin!

— Herunter von dem Tische!

— Hört, guter Freund; stammelte Bamboccio, den Degen krampfhaft fassend, in gebrochenem Italienisch. Ihr seht doch ohne Frage, daß ich hier der Hanswurst bin?

— Ja, das bist Du vom Kopfe bis zu den Füßen.

— Nun, dann muß ich auch — damit die Sache ihre Ordnung hat — einen Capuziner umbringen . . .

— Du solltest an Deine Sünden und an diejenigen Deiner Aeltern gedenken, elender Bamboccio.

— Du Einfältiger glaubst mich zu schimpfen, indeß Du mich Bamboccio nennst . . . Dies ist für mich ein Ehrenname . . .

— Freilich, rief der Pater; denn Du bist nicht bloß ein Krüppel, sondern eine Vogelscheuche, ein langbeiniger Teufelsbraten in gelbledernen Hosen . . .

Kaum hatte van Laar die Worte des Priesters begriffen, als er zum Hiebe ausholte. Er würde den Ordensbruder schlimm belohnt haben, wenn sein Degen, statt den Kopf desselben, nicht die oberen Stangen der Bude getroffen hätte. Der Hieb war mit solcher Kraft geführt, daß „Bamboccio" das Gleichgewicht verlor und vom Tische herabstürzte. Der Tisch fiel um, und auch Meister Claude lag am Boden.

Indeß hatte Poussin energisch das Gefecht mit dem angreifenden Pöbel aufgenommen, und Sandrart, wie ein Mauerbrecher in die Menge eindringend, that sein Möglichstes, um den Freunden Zeit zu verschaffen, wieder auf die Füße zu kommen. Lorrain war schnell an der Seite der Fechtenden, die jedoch bald, fest zwischen ihre Feinde eingekeilt, ihre Degen nicht mehr gebrauchen konnten, und nunmehr von den edlen Trasteverinern nach Herzenslust mit Fäusten und Knitteln bearbeitet wurden. Mit genauester Noth entrannen die Freunde, welche bald von einander getrennt waren, einzeln dem schrecklichen Ungewitter.

Freund Bamboccio hatte keine Kraft gefunden, sich wieder zu erheben. Hinter der an dem Tischgestelle schräg aufwärts stehenden Tischplatte wie hinter einer Bastion liegend, konnte er nur eine sehr verwirrte Vorstellung davon erlangen, was vor der Weinbude vorging. Meister Renato nahm die Gelegenheit wahr, ergriff den Maler bei den Beinen und schleppte ihn — während sich draußen Alles mit Prügeln beschäftigte — in sein Sanctuarium, einen kleinen Verschlag der Bude, wo er seine Fässer und Flaschen aufgestellt hatte.

Es war Nacht geworden, als Bamboccio, der inzwischen den Schlaf des Gerechten genossen hatte, von dem Weinschänken mit Gewalt aufgerüttelt wurde.

— He! flüsterte der Wirth. Macht Euch auf und schleicht Euch nach Hause. Sagt kein Wort! Die Leute, welche Eure Freunde prügelten, sitzen in der Bude und zechen . . . Hört Ihr sie nicht raisonniren?

Frierend, sich schüttelnd und kaum halb zur Besinnung zurückgekehrt, erhob sich van Laar.

— Was ist denn eigentlich geschehen? murmelte er.

— Schlimme Geschichten sind passirt. Wenn man Euch erkennt, so werdet Ihr ins Gefängniß geworfen. Ihr habt auf einen ehrwürdigen Pater Capuziner einen Hieb mit dem blanken Degen geführt . . .

— Ist er todt? fragte van Laar, vor Entsetzen ganz erstarrend.

— Fragt doch nicht mehr! Hier ist der Ausgang. Und nun macht, daß Ihr fortkommt!

Der Langbeinige kroch durch einen Schlitz in der Umhüllung des Zeltes und sah, daß es Nacht war. Aus einzelnen Zelten in der Nähe drang noch ein Lichtstral hervor; hier und da gingen kleine Gruppen dunkler Gestalten — sonst war Alles leer und still.

Meister Peter, welchem eine chaotische Erinnerung von den Scenen aufging, wodurch die Festa di battesimo gefeiert wurde, fühlte den Gedanken mit zermalmender Wucht auf sich herabstürzen, daß irgend ein ungeheueres Unheil, etwas ganz und gar Entsetzliches, und zwar durch seine Hand, ausgeführt sein müsse.

Hatte Renato nicht vorhin davon gesprochen, daß er, Peter van Laar, einen Capuziner mit dem Degen angefallen habe, oder war dies bloß das Ende des schweren Traums, den der Maler zwischen Renato's Fässern und Flaschen träumte . . . Aber nein! Jetzt wurde in Laar's Kopfe plötzlich Alles furchtbar klar.

Er hatte einen Capuziner umgebracht!

Er war Pulcinello-Bamboccio, welcher die groteske Puppenkomödie in Wirklichkeit als ein haarsträubendes Trauerspiel executirt hatte. Seine langen Beine knickten zusammen, und der Angstschweiß rann ihm in schweren Tropfen über das Gesicht. Er zog seinen Degen und fühlte an der Klinge hinab — richtig, sie war rostig, sie trug die Spur des vergossenen Bluts.

Jetzt war es nur noch der Gedanke an Flucht, an schleunigste Flucht, die wo möglich bis nach Harlem fortzusetzen war, welcher den armen Bamboccio erfüllte. Er fing an zu laufen, bis er die letzten Häuser Trastevere's hinter sich hatte, und in die öde Campagna hinaus gelangte. Vor Schlafmüdigkeit und Erschöpfung fast umsinkend, trieb ihn „der Mord, der grimme Verfolger," immer wieder weiter, und in seinem verwirrten Kopfe wimmelte es von undeutlichen Vorstellungen von Hinrichtungsscenen, Tortur und hochnothpeinlichem Halsgericht.

Endlich fand Bamboccio die leere Hütte eines Hirten. Er konnte nicht weiter, und wenn er sich durch eine nur wenige Minuten fortgesetzte Wanderung auf immer den römischen Sbirren zu entziehen vermocht hätte. Matt bis zum Tode sank er nieder.

Was war aus seinen Freunden geworden? Konnten sie sich des ärmsten, unglückseligsten Malers annehmen, der je Rom betreten hatte? Ohne Zweifel waren sie eingekerkert, zappelten und krümmten sich unter der Tortur, welcher auch Bamboccio's lange Beine schauernd entgegenharrten.

Diese schrecklichen Ideen wurden durch das Nahen eines Menschen unterbrochen. Bamboccio sprach ein letztes Gebet . . . Aber statt der Sbirren erschien ein betrunkener Stierhirt der Campagna, welcher mit dem unberechtigten Insassen der Hütte Händel anfing, und von Bamboccio durch Prügel zu Verstande gebracht werden mußte. Der Hirt hatte den Tag der Maria vom Schnee in Trastevere

celebrirt, war aber bereits seit vorigem Mittage berauscht, wußte also über den Capuziner keine Auskunft zu geben.

Einige Minuten nach dem Gefechte erschien der Stierhirt abermals, und bat den vornehmen Herrn, den „grán spirito“, welcher von seiner Hütte Besitz genommen hatte, um Frieden, und beide Edle legten sich, da Laar nichts weniger als unverträglichen Temperaments war, in brüderlicher Eintracht schlafen.

Das gute Einvernehmen zwischen den neuen Kameraden ward am andern Morgen dadurch bedeutend erhöht, daß Meister van Laar seine Börse zog und selbige dem Hirten unter der Bedingung schenkte: einige Bissen Brod herbeizuschaffen und gegen Jeden, welchem er etwa begegnen werde, das strengste Schweigen über seinen unglücklichen Gast zu beobachten. Zugleich erhielt Matteo, so hieß der Stiertreiber, den Auftrag, sich in Trastevere genau nach dem Schicksale eines gewissen Capuziners zu erkundigen, welcher am vorigen Tage mit einigen fremden Malern in Streit verwickelt worden sei.

Matteo küßte seinem neuen Genossen die Hände, und er würde aus überströmender Dankbarkeit für das allerdings ansehnliche Geschenk, welches er empfangen, dem Maler sogar die Füße geküßt haben, wenn dieser es erlaubt hätte. Der Hirt zeigte dem Maler die in einiger Entfernung von der Hütte so eben ihr Lever haltende Heerde von Stieren, und schärfte ihm ein: auf die Thiere in seiner, Matteo's, Abwesenheit ein wenig zu achten. Zum Zeichen seiner neuen Würde empfing der Maler einen langen, lanzenähnlichen Stab mit scharfem eisernen Stachel versehen — eine Waffe, die den Fremden wahrscheinlich aller irdischen Sorgen überhoben haben würde, wenn Signor Matteo dieselbe nicht bei seiner Ankunft an das Dach der Hütte angelehnt, und in Folge der später empfangenen Prügel vergessen gehabt hätte.

Die Fassung des Malers behauptete sich, so lange sein neuer Freund anwesend war. Als der Würdige aber wie ein Gespenst beim Hahnenschrei in den Nebeln verschwand, welche über der sumpfigen Ebene schwebten, als der Morgen grau und nüchtern ihm ins Auge schaute, und der kühle, scharfe Wind, der dem Aufgange der Sonne vorherzugehen pflegt, seine mageren Glieder schüttelte, da fühlte sich der arme Peter als den elendesten aller Sterblichen, und weder seine Waffe, noch das gemüthliche Gebrüll seiner langgehörnten Schützlinge vermochten ihm Muth einzuflößen.

Erst am hohen Mittage erschaute er den berauscht zurückkehrenden Matteo, welcher die tröstliche Nachricht brachte: daß mehre berittene Sbirren in der Umgegend umherstreiften, um — nach ihren desfallsigen Fragen — einen fremden Maler aufzusuchen, der besonders an seinen langen Beinen zu erkennen sei.

Peter van Laar machte Anstalt, sich den scharfen Stachel des Ochsentreiberknittels durch die Brust zu stoßen.

Da erschienen fern nicht zwei, sondern vier Reiter.

— Tödte mich! schrie Peter dem Hirten zu. Ich fühle gar keine Kraft mehr in meinen Armen.

— He! Bamboccio! tönte eine wohlbekannte Stimme.

Claude Lorrain kam im Galopp heran, und nach einigen Minuten war auch Sandrart auf dem Platze.

— Gott sei Dank! rief Freund Joachim. Da haben wir ihn endlich! Höre, Peter, welche grausame Todesangst hast Du uns durch Dein Verschwinden bereitet!

Peter horchte mit weitgeöffneten Augen. Er schien zu glauben, daß die Freunde sich bloß deswegen möglichst unbefangen stellten, um den ohne Zweifel unverzüglich folgenden Act seiner Gefangennahme für ihn minder furchtbar zu machen.

— Tödte mich, Sandrart, bevor die beiden Häscher heran kommen! murmelte Peter mit heiserer Stimme.

Sandrart und der Lothringer sahen sich verwundert an.

— Eilt, bevor sich die Sbirren meiner bemächtigen . . .

So eben waren diese vor der Hütte angekommen.

— Sollte man nicht meinen, bemerkte der eine der Diener des Gesetzes, daß der edle Herr sich irgend eine große Sünde vorzuwerfen habe?

— Gnade! Gnade! rief Peter, seine dürren Arme gen Himmel hebend.

— Was soll dies bedeuten? fragte Sandrart, sich zu Claude Lorrain wendend.

— Mon Dieu! entgegnete dieser. Der arme Bamboccio ist von gestern her noch völlig berauscht — voilà tout. He! Ermuntere Dich! Fasse Muth und koste diese Tropfen in meiner Korbflasche . . . Das wird Dich auf vernünftige Gedanken bringen!

— Ist noch Hoffnung vorhanden? stammelte van Laar. Lebt er vielleicht noch?

— Wer denn?

— Der Capuziner!

— Welcher Capuziner?

— Derjenige, den ich gestern — tödtete . . . sagte Peter mit kaum vernehmbarer Stimme.

— In aller Welt, wo da?

— In der Falernerbude . . .

Claude Lorrain und Sandrart sahen sich an — und brachen in ein unauslöschliches Gelächter aus. Mit wenigen Worten ward der Irrthum Peter's beseitigt, der jedoch noch immer mit geheimem Grauen die beiden Häscher zu betrachten schien.

— Täuscht mich nicht; fing er trübselig an. Wenn sich die Sachen so verhielten, wie Ihr sagt, weshalb habt Ihr diese Herren mitgebracht?

— Die hatten wir nothwendig, armer Freund, wenn wir entweder in den Felsen von Tibur, wo Dich der Poussin mit seinen Schülern sucht, oder in den Fluten des Anio umfassende Nachforschungen nach Deiner — Leiche anstellen mußten . . . sagte Sandrart.

— Mein Capuziner lebt also? Ich habe ihn nicht umgebracht . . .

— Du hast ihm kein Haar gekrümmt! entgegnete Lorrain.

— Aber wer denn hat den Capuziner ermordet?

— Dein Namensvetter, der Bamboccio in dem Pulcinellokasten! rief der Lothringer, abermals in ein helles Gelächter ausbrechend . . . Aber hat unsere Taufe gefruchtet! Der Bamboccio der „Schilderbent" hat sich dermaßen mit dem Bamboccio-Pulcinello identificirt, daß wir nur eilen müssen, ihm sein Ebenbild aus Sägespänen und Lumpen zu zeigen, um ihn wieder mit seinem Selbstbewußtsein auf das Laufende zu bringen . . .

Der eine der Sbirren stieg vom Pferde und überließ dasselbe gegen gute Bezahlung dem Bamboccio, welcher nach seiner Versicherung eine Empfindung hatte, als sei er so eben von den Todten auferstanden. Er setzte sich im Sattel fest und führte mit der, zu solchen Exercitien sehr wenig aufgelegten „Zia" des Sbirren, auf der Haide einige kühne Volten aus.

Der Abend, welchen die Freunde in der „offenen Schilderbent" verlebten, war einer der lustigsten, den selbst die ältesten Römer, diejenigen Maler, welche sich am längsten in Rom aufgehalten hatten, gefeiert zu haben sich erinnerten.

Jene Nacht aber, welche Peter van Laar draußen in der Hirtenhütte zugebracht hatte, war mit ihren Schrecken so tief in die Erinnerung des armen Bamboccio eingegraben, daß der Wahn



G. Flink W. French

Der Rabbiner. The Rabbi.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

welcher den schmalen, mit einem Wetterdache versehenen Eingang occupirte, der zu der, tief nach Innen liegenden Hausthür führte.

— Wer ist da? brummte der Beobachter mit unterdrückter Stimme.

Es blieb still.

— Blex! Ich habe gesehen, daß sich hier etwas in der Höhe meiner Schulter bewegte, und das war keine Katze . . . Hört, guter Freund, wollt Ihr die Güte haben, zu antworten, oder soll ich Euch — da ich einmal heute Nacht neugierig bin — durch einige Degenstöße zum Reden bringen.

Jetzt regte es sich unter dem finstern Portal, und von der Finsterniß drinnen sich loslösend, trat eine schlanke, mit einem kurzen Mäntelchen versehene Jünglingsgestalt auf die Straße und schien den Frager aufmerksam zu betrachten.

— Ah, da seid Ihr! Was macht Ihr hier?

— Ich gebe Euch die Frage zurück, Mynheer.

— Für einen Gelbschnabel, wie Du einer zu sein scheinst, ist das eine sehr ungeziemende Art zu antworten, zumal da Du, nach Deiner Aussprache, ein Fremder bist. Wer bist Du, und was treibst Du hier zu nächtlicher Weile? — Merke Dir, daß ich nicht zum dritten Male fragen werde!

— Mynheer, wenn Ihr Euch als einen Feuerwächter zu erkennen gebt, so will ich Euch sehr gern auf Eure Fragen Auskunft geben . . . bemerkte der Jüngling mit unentschiedenem Tone.

— Es geht Dich nichts an, ob ich ein Feuerwächter bin, oder nicht!

— Ganz gewiß; denn wenn Ihr dieses Amt nicht bekleidet, so werde ich mich von Euch wahrlich nicht länger tribuliren lassen.

— Wahrhaftig? Ei, sieh doch! Und was gedächtest Du zum Beispiel mit mir zu beginnen?

— Ich würde Euch bitten, den Degen zu ziehen, und Euch gegen mich zu vertheidigen.

— Teufel auch! Das könnte eine fatale Historie werden. Darf ich mich erkundigen, ob Ihr eine so ausnehmend gute Klinge führt, um einen Unbekannten, dessen Kraft und Kunst Ihr nicht im geringsten tariren könnt, ohne weiteres auf Euren Degen zu Gaste zu laden?

— Das müßt Ihr probiren, Mynheer! antwortete der Jüngling.

— Wohl gesprochen, blex! brummte der Andere. Wenn Ihr verlangt, daß ich mich mit Euch schlagen soll, mein tapferer Paladin, so müßt Ihr sehr geringe Furcht vor den Nachtpatrouillen hegen . . .

— Ich bekümmere mich nicht darum.

— Ihr thut Recht daran! Bei meinem Glauben, Ihr gefallt mir mit jedem Augenblicke besser. Ich bin der Meinung, daß diese Feuerwächter werth sind, daß sie der Teufel hole . . . Blindes, verfluchtes, faules Volk, die abgegerbt zu werden verdienen, daß ihnen die Haare zu Berge stehen . . . Meint Ihr nicht auch?

— Gewiß; die Leute thun ihre Schuldigkeit nicht, sonst müßten sie schon längst hier sein und uns arretirt haben . . . bemerkte der Jüngling.

— Das ist lustig; entgegnete der Andere in heiterem Tone. Ihr scheint Euch förmlich zu grämen, daß Ihr noch nicht geknebelt und auf einer von den Strohschütten Ihrer Hochmögenden, der Herren Senatoren, zur Ruhe gebracht worden seid.

— Es ist schlimm, daß Ihr Recht habt! flüsterte der junge Mann. Warum nur mußte Euch ein böser Geist hierher führen, um im entscheidenden Augenblicke meine Hoffnung zu vereiteln?

— Was bedeuten diese räthselhaften Worte, guter Freund!

— Es nützt weder Euch noch mir, wenn ich Euch eine Erklärung gebe. Macht, daß Ihr fortkommt, wenn Ihr doch nicht beabsichtigt, Euch, gleich mir, arretiren zu lassen . . . Ich habe die

Absicht, mit meinem Degen hier eine Fenstermusik aufzuführen, die von den Feuerwächtern nicht überhört werden soll, und wären sie noch ein Mal so taub, als dies der Fall zu sein scheint . . .

Der ältere der nächtlichen Gäste faßte den andern plötzlich beim Arme und drückte ihn mit einer Kraft, die keinen Widerstand zuließ, in den Eingang des Hauses zurück.

— Hier kommt die Feuerwache! murmelte er. Ich bitte Dich, guter Freund, verhalte Dich nur einen Augenblick still . . .

— Ich will nicht! stöhnte der Jüngling, welcher sich vergebens loszuringen strebte.

— Die Feuerwache darf mich hier auf keinen Fall attrapiren . . .

— Was kümmert das mich? Ich will arretirt sein . . . Auf jeden Fall . . .

— Das ist ein Geschäft, welches Du nach einer Stunde noch vollkommen so leicht und schnell, wie in diesem Augenblicke abmachen kannst. Bleibe still . . . Ich habe, wenn die Feuerwache passirt sein wird, einige Worte von großer Wichtigkeit mit Dir zu reden . . Du wirst, wie ich Dir bei dem Worte eines Cavaliers verspreche, keine Ursache haben, Deinen Gehorsam zu bereuen . . .

— Ihr seid ein Spanier?

— Das geht Dich nichts an.

— Nennt mir sofort Euren Namen, wenn Ihr im nächsten Augenblicke nicht mit mir auf das Stadthaus zu marschiren gedenkt.

Der Aeltere besann sich einige Secunden.

Die Feuerpatrouille war jetzt in unmittelbarer Nähe. Man hörte das Rauschen und Plätschern der tactmäßigen Fußtritte der Soldaten, so wie dieselben durch die Wasserlachen schritten, von denen die Straße bedeckt war.

— Ich bin der Chevalier de Oude!

— De Oude? Das heißt: der Alte . . . Ihr belügt mich; das ist nicht Euer wahrer Name . . . Aber es mag für jetzt darum sein!

Die Soldaten marschirten dicht vor den Versteckten vorüber.

— Halt! befahl der Anführer der Wache mit gedämpfter Stimme.

Die Krieger standen unbeweglich.

— Hat nicht Jemand von Euch so eben etwas Verdächtiges gehört? fragte der Officier seine Leute.

Die Soldaten schwiegen.

— Sprach Einer von Euch?

— Nein!

— Dann muß hier revidirt werden! Zwei Mann besetzen dort den Ausgang dieser verzweifelten Judengasse, indeß wir jeden Winkel, jede Hausthür absuchen.

— Herr Lieutenant; ich glaube, das ist unnöthige Mühe. Hier in der Judengasse ist noch nie etwas Ordonnanzwidriges vorgefallen . . . meinte der eine der Soldaten. Dies ist eine solche Nacht, in welcher es keines besonderen Befehls bedürfte, um die Leute von Amsterdam zu verhindern, die Nasen aus den Häusern herauszustecken . . . Der Einzige, der heute Nacht außer uns auf den Beinen sein könnte, wäre „De Oude" . . .

— Nun und wenn der sich hier irgendwo in eine Ecke gedrückt hätte? brummte der Officier, sich scharf nach allen Seiten umsehend.

— Nun, dann mag er hören, daß wir unsere Schuldigkeit thun, und uns den Teufel um sein Herumhorchen und Herumschnüffeln bekümmern . . .

Der Officier zögerte noch eine kleine Weile; dann commandirte er: Marsch!

Mynheer de Oude schien durch die Herzensergießungen der Soldaten keineswegs angenehm berührt worden zu sein. Er murmelte für sich hin und schien sich in Verwünschungen und Drohungen zu ergehen.

— Ihr scheint die Absicht zu haben, Mynheer de Oude, mir die ganze Nacht hindurch Gesellschaft zu leisten; sagte sein Gefährte.

— Ganz gewiß nicht. Erzählt mir, was Euch bewog, auf der Straße zu campiren, statt gleich anderen ordentlichen Leuten zu Bett zu gehen und ich werde mich entfernen.

— Ich habe keine Ursache, Euch Antwort zu geben.

— Aber blex, wenn ich Euch in der allerbesten Absicht von der Welt frage? Ich schwöre Euch, daß ich sehr selten in der Laune bin, Jemand meinen Beistand aufzudringen, wie das bei Euch der Fall ist. Ich versichere, daß die meisten anderen Leute nicht spröde sind, wenn ich ihnen meine Dienste anbiete, was übrigens selten genug geschehen mag.

— Sprecht Ihr doch, als wäret Ihr der Stadthouder von Amsterdam.

— Bewahre mich Gott, daß ich jemals ein so dummer, feiger, fauler Pfeffersack werde, wie solches der Stadthouder zu sein die Ehre hat.

Es entstand eine Pause.

— Seid Ihr Derjenige, von welchem die Soldaten vorhin sprachen — der Mynheer de Oude?

— Das ist sehr möglich.

— Dann seid Ihr irgend ein hoher Officier.

— Getroffen, mein Junge.

— Aber weshalb sollten Euch die Soldaten nicht sehen?

— Wieder eine naseweise Frage. Begnüge Dich an der Versicherung, daß ich entschieden aufgelegt bin, heute Nacht Deine Angelegenheiten zu den meinigen zu machen.

— Nun, so helft lärmen, um meine Verhaftung zu bewirken.

— Sonderbarer Kauz; brummte der Alte. Ist denn Dein Loos in der That so außerordentlich schlimm, daß Du Dich nach Ketten und Banden sehnst, wie nach dem Paradiese? Du scheinst doch nicht eben sehr arm zu sein.

— Ich bin in diesem Augenblicke so arm wie ein Wassergeuse... Seit vierundzwanzig Stunden habe ich nichts genossen.

— Das ist kein besonders langes Fasten; meinte der Alte. Weil Du aber als ein wackerer Bursche Dich um Deinen Magen wenig kümmerst und Dich bei mannhafter Stimmung zu erhalten gewußt hast, so bin ich gar nicht abgeneigt, dafern Du mir doch die nöthigen Aufschlüsse über Deine Person giebst, Dir mit Geld auszuhelfen. Wie viel würdest Du nothwendig haben?

— Ach, sagte der Jüngling mit einem tiefen Seufzer, jetzt sehe ich es ein, alter Herr...

— Blex! Der Junge wird ja verteufelt höflich; sagte der Alte für sich hin.

— Daß ich Euch vorhin mit einer unverzeihlichen Rücksichtslosigkeit behandelte. Ihr meint es, wie Ihr beweiset, gut mit mir, und ich war — aufrichtig gesagt — einige Male auf dem Puncte, Euch mit einem Degenstoße abzufertigen.

Der Alte trat einen Schritt zurück.

— Du würdest gefunden haben, daß meine Stahljacke keineswegs nachgiebiger Natur ist; grommelte er zwischen den Zähnen.

— Aber bis hierher reicht Eure feste Jacke nicht, bemerkte der Jüngling, mit seinen nassen Fingern die entblößte Kehle des Alten berührend.

— Zurück! befahl dieser rauh. Eine Pause von einigen Minuten entstand.

— Willst Du mit mir gehen und das für Dich bestimmte Geld in Empfang nehmen? fragte der Alte kurz.

— Nein; Geld allein nutzt mir nichts!

— Du bist verliebt . . .

Der Jüngling ächzte.

— Ah, das war das richtige Signal! Aber, Teufel, Du wirst doch so viel Verstand haben, um zu begreifen, daß es Unsinn ist, heute Nacht noch auf ein Rendezvous zu hoffen, wenn Du dasjenige ausnimmst, welches die Feuerwächter Dir zu geben gesonnen sein möchten.

Der Verliebte schwieg.

— Befindet sich Deine Geliebte in diesem Hause?

— Ich weiß es nicht . . . O, die Unerbittlichen, die alten grausamen Wölfe werden sie längst von hier fortgeschleppt haben . . .

— Die Dame wohnte also hier?

Der Alte schlug mit der flachen Hand an den Thürpfosten.

— Ja.

— Ich gratulire. Dann gehört Deine Geliebte zum auserwählten Volke Israel . . . Dies hier ist ein Judennest! Seit wann aber besitzt der alte Rabbi Moscheh, welcher hier wohnt, eine Tochter?

— Ich habe nicht von der Tochter Moscheh's gesprochen.

— Nur nicht so hitzig, Kamerad. Es ist vielleicht ein Freund zu dem Rabbiner gekommen, welcher Deine Blume von Saron, Deine Rose im Thal mitbrachte? Immer frisch heraus mit der Sprache! Ich kenne Moscheh sehr gut und gelte bei ihm nicht wenig . . . Wenn es Dir gelingt, mich bei dieser ganz vortrefflichen Laune zu erhalten, die seit mindestens einem Halbdutzend von Jahren nicht bei mir einkehrte, so verspreche ich Dir: daß ich diesen alten Moscheh schon mürbe machen werde . . . Nun, noch immer kein Vertrauen?

— Ich habe nur in sehr geringem Theile mit Moscheh zu thun; sagte der junge Mann leise. Selbst wenn er mir geneigt wäre, was keineswegs der Fall ist, so würde Moscheh doch weiter nichts bewirken können, als daß er mir den Ort verriethe, wo der Rabbi Joschiah Ben Jussuf seine Tochter verbirgt. Ueber die Entschließungen dieses stolzen spanischen Juden wird Moscheh nichts vermögen können.

— Hier? murmelte der Alte. Spanische Juden in Amsterdam? Wie vortrefflich werde ich unterrichtet, als ich wähnte, daß der letzte dieser spionirenden Räuber längst gehängt worden sei. Wann hast Du den spanischen Rabbi zum letzten Male gesehen?

— Vor drei Tagen . . .

— Wo da?

— Hier in diesem Hause.

— Bei welcher Gelegenheit? Was hast Du mit diesem verdammten Spion zu thun gehabt? Sage die volle Wahrheit, oder es wird Dir übel gelohnt werden.

Der junge Mann stutzte einen Augenblick. Er schien nur mit Widerstreben unter dem Einflusse einer unwiderstehlich aufsteigenden, angstvollen Empfindung zu antworten.

— Ich habe den Rabbi Joschiah Ben Jussuf portraitirt; erwiederte endlich der Jüngling.

— Du bist also ein Maler . . . Schämst Du Dich nicht, Juden zu malen? Die widerwärtigen Schelmengesichter dieser semitischen Brut durch Deine Kunst zu verewigen?

— Herr, Ihr mögt sein, wer Ihr wollt — von der Kunst versteht Ihr nichts. Das Gesicht

eines Schacherjuden kann unendlich viel malerischer sein, als das eines christlichen Heiligen und selbst die großen Meister Italiens verschmähten es nicht, den verworfensten aller Juden, den es jemals gegeben hat, den Ischarioth zu malen . . . Dennoch gestehe ich offen, daß ich den Rabbi Ben Jussuf nicht gemalt haben würde, wenn diese Arbeit mir nicht den Vorwand gegeben hätte, meinen Aufenthalt in Moscheh's Hause noch um einige Tage zu verlängern.

— Du hast hier gewohnt? Du selbst also bist ein Jude?

— Ich bin der Sohn eines christlichen Kaufmanns in Cleve.

— Aber wie kamen die Juden zu dem Entschlusse, Dich, einen Ungläubigen, in ihre Fuchshöhle aufzunehmen?

— Der Rabbi Joschiah hatte beschlossen, sich von seiner reizenden Tochter Arpa, die ihn von London aus bis hierher begleitete, zu trennen, um sich nach Spanien zu begeben, wo er, trotz der drohendsten Gefahren für Leib und Leben, die von ihm vor seiner Flucht aus jenem Lande vergrabenen Schätze zu heben gedenkt . . . Er vermochte von Arpa nicht zu scheiden; er konnte den Gedanken nicht ertragen, des Anblicks der lieblichen Züge seines einzigen Kindes während seiner gefahrvollen Reise beraubt zu werden; vielleicht unter den Händen von Henkern sterben zu müssen, ohne seine Tochter wiedergesehen zu haben . . . Ich habe Arpa's Bildniß für ein Medaillon gemalt, das Rabbi Joschiah mit sich nehmen wird und für Arpa vollendete ich das Bildniß ihres Vaters . . . Als ich meine Arbeit beendigt hatte, wußte mich Moscheh unter dem Vorwande, daß die Senatsknechte in seinem Hause nach spanischen Spionen suchen würden, zu entfernen — denn ich hatte, um bei den Nachbarn oder den lauschenden Dienern des Raths keinen Verdacht zu erregen, während der Zeit meiner Arbeit, deren Vollendung ich möglichst verzögerte, Moscheh's Haus nicht verlassen... Als ich vorgestern Abend wieder zurückkam und hier Einlaß begehrte, wies mich Moscheh zurück . . . Er versicherte, daß er mich nicht kenne, mich nie gesehen habe; daß nimmermehr ein Rabbi Joschiah aus Granada unter sein Dach gekommen sei . . . Vergebens habe ich meine Staffelei, meine Farben, Pinsel und meine Palette — abgesehen von meiner Bezahlung — verlangt. Moscheh kennt mich nicht . . . Ich wagte es nicht, die Behörden anzurufen, um mir Recht zu verschaffen; denn durchsuchten sie dies Haus, so würden sie wahrscheinlich den Rabbi Joschiah gefunden haben . . . Der Vater Derjenigen, welche ich liebe, wäre in den Kerker geschleppt und würde nur gegen Erlegung ungeheurer Summen auf seine Erlösung haben hoffen dürfen.

— Du bist also überzeugt, daß der spanische Jude ein Spion ist? fragte der Alte.

— Ich glaube es nicht. Ist er nicht unter hundert Gefahren aus Spanien entflohen?

— O, ich kenne diese Race! murmelte der Alte. Und zu welchem Zwecke stelltest Du Dich hier auf. Du wolltest stillschweigend einen der, wie die Dachse zum Baue schleichenden, Juden abfangen, Dich mit ins Haus hineindrängen und im schlimmsten Falle Dich von der Feuerwache verhaften lassen, um dem Stadthouder Anlaß zu geben, sich in Deine Sache hineinzumischen?

— So ists!

— Blex! Versuchen wir, was wir ohne den Hochmögenden, den Bürgermeister von Amsterdam, auszurichten vermögen.

Der Alte zog den Degen und führte einen schallenden Hieb mit der flachen Klinge gegen einen der Fensterladen.

— Aufgemacht oder sofort holt Euch der Henker! rief der Alte mit einer wie ferner Donner rollenden Stimme. Ihr Schelme drinnen habt uns längst aufs Korn genommen, sage ich Euch. Ich bin gewiß, daß Euch keines meiner Worte entgeht. Werdet Ihr die Thür öffnen?

Ein Fenster knarrte oben und ein benachtmütztes bärtiges Haupt ward sichtbar.

— Werdet Ihr zu lärmen aufhören, oder soll ich eine Lampe ins Fenster stellen, damit die Feuerwächter herbeieilen? fragte eine zitternde Stimme.

— Aha, Moscheh! Oeffne, oder die Wächter sollen Dir ein Feuerzeichen auf Deine Hütte setzen, daß man solches in ganz Amsterdam sehen soll . . .

— Barmherziger Gott! Er ist es! keuchte oben der Jude. Ich bin unten, gleich im Augenblicke...

Nach einer Minute ward an der Hausthür geriegelt und eine gebückte Gestalt öffnete die Thür mit Zittern und Zagen.

— Sei mir Gott gnädig . . . Tretet ein, Mynheer . . . sagte der Jude.

Der junge Mann war der Erste, welcher ins Haus trat.

— Gehört der Herr zu Eurer Gesellschaft? fragte Moscheh, den Jüngling zurückschiebend und sich an den Alten wendend.

— Gieb Raum, jüdischer Schelm! befahl dieser und trat sammt seinem Begleiter auf den stockfinstern Flur.

— Wo befindet sich der spanische Spion, den Du verbirgst? fragte der Alte, nachdem er in dem sehr ärmlich ausgestatteten Wohnzimmer des Juden angekommen war.

Moscheh betheuerte, daß nie ein solches Ungeheuer, wie ein spanischer Spion, seine Schwelle überschritten habe.

— Ich werde ihn suchen und hilft das nicht, ihn suchen lassen.

— Immerhin, gnädiger Herr, ich bin unschuldig.

— Finde ich aber den Joschiah Ben Jussuf, so werde ich Dich hängen lassen . . .

Moscheh fiel auf die Knie nieder.

— Dein Winden und Heulen nützt Dir zu nichts: sagte der Alte barsch. He, Freund Maler! Du wirst das Innere dieses Fuchsbaues wahrscheinlich der Hauptsache nach kennen . . . führe mich nach dem Neste des Spions!

Moscheh sprang auf und ergriff die Lampe.

— Muß es denn sein, kann ich Joschiah's Geheimniß nicht bewahren, so mag es dahin fahren; rief der Jude. Aber das versichere, das betheure ich: nie hat der arme Flüchtling daran gedacht, der Spion seiner Henker zu werden und seine Hand gegen den einzigen Fürsten, gegen den erlauchten Moritz von Oranien zu erheben, welcher Jakob's Söhnen mit starkem Arme eine Freistätte bereitete.

Der alte Krieger strich den Bart und lächelte fast boshaft.

— Ihr macht Holland zu einer wahren Freistätte, auf welcher Ihr — abgesehen von Eurer Freimünzerei — gleich wahren Freiknechten mit dem armen christlichen Volke hauset. Aber Geduld, die hohen Bäume wachsen nicht in den Himmel hinein. Voran denn, Jude!

Moscheh gehorchte zitternd. Er führte die ungebetenen Gäste in ein Souterrain, wo er an eine schmale, stark mit Eisen beschlagene Thür anklopfte.

— Aufmachen! rief Moscheh in hebräischer Sprache.

— Und daß Dein Namensbruder oder seine etwaigen Genossen nicht etwa auf den Einfall gerathen, sich mit Waffen vertheidigen zu wollen . . . sagte der alte Krieger, indeß er eine Pistole unter dem Mantel hervorzog und den Hahn derselben spannte.

Moscheh fuhr zur Seite.

— Wie sollten sich die furchtsamen Schafe bewaffnen . . . murmelte er.

— Wenn die Wölfe zum Angriff schreiten; ergänzte der Alte grinsend. Immerhin, schimpfe! Derjenige, welchem die Hände gebunden sind, soll wenigstens die Zunge zum freien Gebrauche behalten.

Die Thür des Closets öffnete sich und auf der Schwelle desselben erschien eine hohe, imposante Greisengestalt im langen Pelztalar, mit einem seidenen Käppchen auf dem ehrwürdigen Haupte. Ein grauer Patriarchenbart faßte das dunkel gefärbte, kluge Gesicht ein.

— Hier bin ich! Was wird von mir verlangt? sagte der Greis mit fester Stimme.

— Bist Du der spanische Jude Moschiah Ben Jussuf? fragte der alte Krieger.

— Ich bins! war die Antwort, welcher jedoch ein Ausruf des Staunens, des Entsetzens folgte.

— Warum schreist Du so? schnarrte der Alte.

Der spanische Rabbi zog seine Mütze und verneigte sich ehrerbietig.

— Ich konnte nicht vermuthen, daß Moritz von Oranien sich herablassen würde, den Zufluchtsort eines armen spanischen Flüchtlings aufzusuchen. Wenn der Prinz von Oranien bisher Spanier aufsuchte, so waren sie wenigstens zu zehntausend Mann zusammen.

— Und sie werden drei Mal so stark kommen und mich aufsuchen wollen, entgegnete der Prinz finster, wenn Du, Joschiah Ben Jussuf, mit Deiner Spionirerei zu Ende sein wirst.

— Ich bin kein Spion, gnädiger Prinz, sondern ein unglücklicher Handelsmann . . .

— Weshalb verbirgst Du Dich, wenn Du gerechte Sache hast? fragte Moritz.

Der spanische Rabbi warf einen Blick zum Himmel.

— Ich will Euch mit der Wahrheit antworten, denn sie kann nicht verborgen bleiben, wenn ich mich rechtfertigen will . . . Prinz, ich fürchtete Eure Habsucht . . .

— Das ist mir lieb, denn in diesem Falle mußt Du sehr viel zu verlieren haben.

— Ich bin, fuhr der Rabbi fort, in Vergleich zu meinem frühern Reichthume, den ich zum allergrößten Theile in den Händen meiner Verfolger zurücklassen mußte, arm zu nennen. Dennoch ist dasjenige, was ich noch mein eigen nenne, mir deshalb doppelt werth, weil es den letzten Rest meines Besitzes bildet, den — verlöre ich denselben — zu ersetzen oder wieder zu erwerben mir keine Hoffnung bliebe. Es ist das geheiligte Erbe meines einzigen Kindes, welches ich vor Euch schützen wollte, gnädiger Prinz, als ich mich hier verbarg.

Moritz nahm diese harten Worte mit größter Kaltblütigkeit hin. Er warf sich auf einen Schemel und betrachtete den Juden mit sinnenden Blicken.

— Du bist wegen Deines ebenso dummen, als boshaften Urtheils über meine Person nicht zu tadeln, sagte Moritz nach einer Weile. Dieser Schurke, der Moscheh, ists, welcher es Dir in den Kopf setzte, daß das Staatsoberhaupt der Niederlande ungefähr mit Deinem spitzbübischen Könige von Spanien auf einer Stufe stehe. Ich werde deshalb mit Meister Moscheh specielle Abrechnung halten. Du aber, wo befindet sich Deine Tochter? fragte er mit einem lauernden Blicke.

— Ich würde stolz sein, gnädiger Herr, erwiederte Joschiah, wenn ich Euch die arme Arpa vorstellen könnte, damit Ihr mit uneigennützigem Wohlgefallen die Schönheit bewundertet, welche ihr von Gott verliehen wurde. Mit jenem jungen Maler zum Begleiter aber dürft Ihr nicht hoffen, Arpa zu erblicken.

— Hälst Du den Maler für einen so verworfenen Menschen, daß er nicht würdig ist, ein Judenmädchen anzusehen?

— Er ist ein Christ, antwortete der spanische Rabbi schmerzlich. Zwischen ihm und Arpa kann nimmer eine Gemeinschaft Statt finden. Wozu das Herz des Mädchens durch den Anblick dieses Jünglings in schmerzlichen Aufruhr setzen?

— Gut, sagte Moritz. Ich glaube nicht, daß mein junger Kamerad... Wie heißt Du doch?

— Govaert Flink; antwortete der Maler.

— Ich glaube nicht, daß Govaert Flink der Mann ist, der sich über Deine Weigerung zu

Tode grämt, vorausgesetzt, daß Du Deine Verbindlichkeiten gegen ihn erfüllst. Er hat Dich und Deine Tochter gemalt; was gedenkst Du ihm für seine Arbeit zu zahlen?

— Ich habe bereits fürstlich gezahlt, Prinz!

— Nicht einen Deut hat der Künstler empfangen . . .

— Ich habs vergessen, das Geld, welches mir Joschiah gab, demselben einzuhändigen . . . schrie Moscheh die Hände ringend.

— Tröste Dich, Moscheh, meinte Moritz. Wo sind die beiden Bilder?

Moscheh eilte hinaus und brachte nach einigen Minuten das herrlich gemalte Portrait des spanischen Rabbiners und ein Bildniß eines reich geschmückten, blassen Mädchens mit tiefschwarzem Haar herein.

Nachdem Moritz die Bilder genau angesehen hatte, wandte er sich zu dem jungen Maler und legte die Hand an seinen Stahlhelm.

— Govaert Flink, ich beglückwünsche Euch . . . Ihr seid ein Meister; sagte er dann sehr ernst. Da die Juden ohne Frage diese beiden Bilder noch nicht bezahlten, so erkläre ich, daß ich dieselben kaufen werde. Sie sind würdig, neben den besten Meistergemälden meiner Sammlung zu hängen . . .

— Gnädigster Herr; bemerkte Flink hastig, indeß seine Augen sich fest auf das Bildniß der schönen Jüdin richteten . . . Ich werde den Verlust von Arpa's Portrait nie zu verschmerzen im Stande sein.

— Mein Prinz, wagte Joschiah zu sagen, haltet es nicht für eine Anmaßung, wenn ich mich anbiete, den doppelten Preis für diese Gemälde zu zahlen, welchen Ihr dem Maler zu bewilligen geneigt sein möchtet.

— Sehr wohl, Jude, ich halte Dich beim Worte; entgegnete Moritz mit einem hämischen Lächeln. Ich habe in irgend einem Winkel meines Palastes fünfzigtausend Gulden als einen Noth- und Ehrenpfennig verwahrt . . .

Beide Juden erhoben zum Zeichen ihres Staunens und Entsetzens die Hände.

— Und eben diese Summe hatte ich in Gedanken, noch bevor Du Dein Angebot machtest, für Meister Govaert bestimmt. Es gab eine Zeit, in welcher ich es mir eingebildet hatte, daß ich für mein Häufchen Geld mir eine hübsche Fregatte bauen lassen wollte und blex! ich würde gegenwärtig einige gute Segler mit großem Nutzen verwenden können . . .

— Ich verstehe Euch nicht, Prinz! stammelte der spanische Rabbi.

— O, ich bin gern bereit, mich deutlicher auszudrücken. Du zahlst mir für diese beiden Bilder, Deinem eigenen Anerbieten zu Folge, hunderttausend Gulden . . . Keine Widerrede, oder der lebendige Teufel fährt Dir auf den Hals! Ich bin gar nicht abgeneigt, Dir hinsichtlich der Zahlung eine billige Erleichterung zu gewähren. Ich werde auf Deine Kosten zwei Fregatten auf den Helgen legen lassen und Du wirst dann nur nothwendig haben, Zahlungen zu machen, so wie der Bau allgemach fortschreitet . . . Wie Moscheh sich auszulösen gedenkt, was er bezahlen will, um seinen räuberischen Unterschleif zu sühnen — das kann er sich mit Muße in den Gefängnissen der Stadthouderei aussinnen . . . Geht voran, Ihr Herren.

— Govaert! befahl Moritz finster. Zieh Deinen Degen und spieße die Schurken an die Wand, wenn sie zu entrinnen versuchen!

Damit ging der Prinz zum Hause hinaus. Auf der Straße angekommen, griff er unter seinen Mantel, zog eine Pistole hervor und feuerte einen Schuß in die Luft ab.

Im nächsten Augenblicke kamen die Feuerwächter herbeigerannt.

— Holt mir die beiden alten Juden heraus, befahl er mit eiskalter Stimme, und bringt sie

ins Gefängniß. Es soll eine Wache in ihren Kerker postirt werden, damit sie nicht auf den Einfall gerathen, sich aufzuhängen.

Die Soldaten stürzten in das Haus hinein und kamen bald mit den beiden grauen Rabbinern wieder hervor, welche zwischen die Rotten gestoßen und in tiefem Schweigen abgeführt wurden. Zwei der bärtigen Gesellen erschienen mit den beiden Bildern.

Der Prinz schien weder auf die Gemälde, noch auf den niedergeschlagen hervortretenden Govaert Flink zu achten. Die Arme auf der Brust gekreuzt, ging Moritz langsam fort und heftete den Blick auf die Erde, als beabsichtige er, die Wassertümpel der Straße zu zählen. Sein Gesicht erschien so kalt und grau, wie der trübe Morgenhimmel.

Nur mit geheimem Zittern nahte ihm Govaert Flink.

— Gnädiger Herr!

Moritz fuhr mit dem Kopfe in die Höhe.

— Du bists; sagte der Prinz mürrisch. Was willst Du?

— Gnädiger Herr, ich hoffe, daß die beiden alten Juden genugsam erschreckt worden sind . . . brachte der Jüngling zögernd hervor.

— Ich verstehe Dich nicht und hoffe sehr stark, daß sich Burschen von Deiner Art um nichts, als um ihre Pinsel und Palette bekümmern.

Govaert würde sich sehr gern, selbst mit Verlust seiner Gemälde, von seinem unheimlichen Gefährten entfernt haben, wenn er den Muth dazu gefunden hätte. In der unerquicklichsten Stimmung von der Welt schlich der Maler hinter dem Gewaltigen her. In dem Palaste desselben angekommen, ließ ihm Moritz eine ganze Reihe von Zimmern zur beliebigen Benutzung anweisen, befahl seinem Küchenmeister, den Jüngling gut zu versorgen und überließ sodann den Gast seinen eigenen Gedanken.

Es vergingen Tage, Wochen, ohne daß der immer finsterer und gewaltthätiger sich bezeigende Prinz sich um Govaert bekümmerte. Dennoch bemerkte der Letztere, daß er sehr genau beaufsichtigt werde. Für den kürzesten Spaziergang bedurfte es einer schriftlichen Erlaubniß von Seiten des Adjutanten des Prinzen, so wie eine detaillirte Angabe, wo der Spaziergänger sich zu einer gewissen Zeit befinden werde. Govaert verzweifelte fast, denn an Nachforschungen bezüglich des Geschickes der ihres Vaters beraubten Arpa war gar nicht zu denken.

Etwa zwei Monate nach jener Nacht, in welcher Flink auf eine so ungewöhnliche Weise die Bekanntschaft des Prinzen von Oranien machte, ward durch die auf dem Corridor stehende Schildwache dem Maler ein Besuch angekündigt. Gleich darauf trat eine Dame ein, die der Jüngling trotz der bereits hereingebrochenen Abenddämmerung als seine angebetete, mit bitteren Thränen beweinte Arpa erkannte. Ihr Begleiter, ein kleiner ältlicher Jude, blieb mit der Pelzmütze in der Hand schweigend an der Thür stehen.

Arpa duldete Govaert's Umarmung, machte sich aber dann von dem jungen Manne mit Entschiedenheit los.

— Mag dies ein Opfer sein, auf dem Grabeshügel der Erinnerung dargebracht! flüsterte Arpa. Nicht die Liebe war es, welche mich hierher trieb, sondern meine Pflicht. Ich habe Dir ein furchtbares Geheimniß zu offenbaren. Es betrifft den Prinzen von Oranien. Du bist sein Günstling und wirst dasselbe aussprechen können, ohne befürchten zu müssen, zum Danke hingerichtet oder auf immer in den Kerker geworfen zu werden . . . Im Begriff, meinem Gatten nach Spanien zu folgen . . .

— Deinem Gatten! rief Govaert erstarrend, während er Arpa's Hand losließ. Wer hat es gewagt, Dich mir zu entreißen? Wo ist dieser Räuber meines höchsten irdischen Schatzes?

— Betrachte diesen Mann! sagte Arpa mit schmerzlicher Ruhe. Dahin ist dahin, Govaert! Und was sollte Dir die geächtete Tochter Juda's?

Eine Pause entstand.

— Ich will versuchen, dadurch, daß ich dem Prinzen einen großen Dienst durch Deine Vermittelung leiste, ihn zur Begnadigung meines Vaters zu bewegen . . . Wird Rabbi Joschiah Ben Jussuf nicht aus seinem Kerker los und ledig hervorgehen, bevor noch der nächste Neumond eintritt, so muß er sterben . . .

— Wer . . . ich bitte Dich . . . stammelte Govaert.

— Der Prinz Moritz. Schwöre ihm, daß er keine Hoffnung habe, dem Rächer zu entrinnen, wenn er darauf besteht, seine Macht zur Unterdrückung der Unschuldigen zu mißbrauchen. Und nun lebe wohl!

Govaert wollte Arpa umschlingen, zurückhalten, aber der finstere Jude trat näher und führte seine Frau fort.

Lange zögerte Govaert, dem Prinzen das inhaltschwere Geheimniß Arpa's mitzutheilen. Er beschränkte sich darauf, für den spanischen Rabbi um Gnade zu bitten, ward aber von Moritz so rauh zurückgewiesen, daß er den Versuch nicht zu wiederholen wagte.

Der Neumond rückte immer näher heran und noch immer saßen die Juden im Gefängniß. Da verbreitete sich ein dumpfes Gerücht von einem nahen Unheil, das den Prinzen bedrohen solle. Nur zu bald krachte das furchtbare Ereigniß hinter der ominösen Botschaft hinterdrein — der Oranier starb am 23. April 1625, allem Anscheine nach . . . vergiftet.

Die erste Maßregel der neuen Gewalthaber war die, daß sie die zahlreichen Gefangenen entließen, deren einziges Verbrechen es war, den Verdacht oder die Habsucht eines Fürsten gereizt zu haben, der, statt wie in der Jugend durch den Genius des Edelmuthes, im Alter von den bösen Dämonen despotischer Grausamkeit beherrscht wurde.

Auf den Bergen.

Nach Ph. Wouverman.

Durchwandern wir die Säle der Niederländer. Der Blick streift zuerst flüchtig über die Massen der dargestellten Gegenstände hin, ohne einen oder den andern derselben genauer aufzufassen. Chaotisch wogen die Lichter und die Schattenmassen durch einander, gleich den Wolken, die wir vor dem Sonnenaufgange von der Spitze eines Berges herab zu unseren Füßen sehen.

Aber allmälig unterscheiden wir die frappantesten Licht- und Schatten-Effecte. Wie aus den Wolken, über denen wir stehen, erst eine, dann noch eine Bergspitze und dann eine ganze Reihe von Gipfeln als brennende, leuchtende Puncte sichtbar werden, so fesselt unsere Blicke in der Bilderwelt ein aufflammendes Blitzlicht, eine stralende Wolkenmasse, die sich als Glorie um irgend eine Heiligenfigur webt. Immer genauer lernen wir sehen. Der weiße vorgestreckte Arm eines Frauenzimmers löst sich fast körperlich von der Leinwand; ein Wasserfall sendet uns seine Schaumwellen entgegen; ein weißes Roß bäumt sich, als wollte es aus dem Rahmen herausspringen.



Philipp Wouverman | W. French

Auf den Bergen. The Mountain Road.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden.

Statt uns von den älteren Flamändern, von Rubens und seinen Epigonen fesseln zu lassen, die uns mit vielen großen Bildern, mit leuchtenden Lichtmassen und einer glänzenden spiegelnden Farbengebung entgegen treten, fassen wir die Holländer ins Auge. Wir sehen nur wenige Bilder, die sich schon von einiger Entfernung aus durch überwiegende kraftvolle Lichteffecte bemerkbar machen.

Jene sturmbewegte Meeresflut mit dem wild daher sausenden dunklen Schiffe phosphorescirt fast in den breiten Partien der Brandung, welche gleich silbernen Tressen das graugelbliche Meer einfaßt. Dies ist Ludolph Backhuysen. Die breiten, schneeig herabfallenden Gewässer eines anderen Bildes, die weiten Rheden mit bewegtem Wasser, welche so harmonisch und auf einen großartigen Totaleffect hin behandelt sind, daß wir selbst von einem entferntern Standpunct aus den Eindruck dieser Haltung empfangen, rühren von Everdingen's Hand her.

Daneben erscheinen Marinen von durchsichtiger Klarheit — Wilhelm van de Velde, während sein Namensvetter Adrian seinen herrlichen Landschaften und Thierstücken einen kaum geringeren Reiz verleiht. Das in seinen Waldpartien dunkel gehaltene Bild mit einem aus klarem Himmel hereinströmenden Lichte, das sich an einzelnen Birkenstämmen und in einem seichten, klaren Teiche bricht, gehört dem Ruisdael an.

Mit einem scharf concentrirten Hauptlichte, das nach einer Seite hin sich in sanftester Weise abdämpft, während in der entgegengesetzten Richtung ein schroffer Schatten dasselbe abschneidet, kündigt sich Rembrandt an. Selbst in den Gesammtformen seiner Lichter und Schatten ist dieser Meister regellos, phantastisch; die große Anordnung, welche den Gemälden noch auf eine beträchtliche Distanz ihre Wirkung sichert, ist bei Rembrandt selten. Von weitem betrachtet entbehren meist seine Lichter und Schatten der gefälligen Gesammtform. Um Rembrandt's Helldunkel zu würdigen, müssen wir näher an die Bilder hinan treten, um das Detail zu betrachten und seine Contraste und zarten Uebergänge nicht einzubüßen.

Ein anderer Meister, gleich dem Rembrandt mit einer concentrirten Beleuchtung arbeitend, aber den natürlichen Gesetzen der Lichtbewegung und nicht wie Rembrandt bloß seiner Phantasie gehorchend, ist Gottfried Schalken von Dordrecht. Er stellt mit Vorliebe nächtliche Scenen dar. Wie er malt keiner seiner Landsleute die Wirkung des Lampenlichts, der brennenden Fackeln, eines Kaminfeuers. Stille liebliche Nachtstücke im Freien, elegische Mondscheinnächte sehen wir von van der Neer dargestellt.

Die Wirkung eines ruhigen Sonnenlichts, das ohne gewaltigen Effect sich über die Gegenstände ausbreitet und mit gleicher Freundlichkeit das Kleine wie das Große beleuchtet, verstehen die meisten Holländer vortrefflich. Sie sind nicht die Männer der großen Contraste — wenn Rembrandt ausgenommen wird —; sie erzielen ihre Eindrücke weniger durch die Einführung ungleichartiger Factoren, die durch die Darstellung versöhnt und zu einem Ganzen verschmolzen werden, als durch Zusammenstellung des Homogenen, von Natur aus Harmonirenden. Die Landschaften von Saftleeven, von den beiden Both, von Waterloo, Berghem, Hobbema, Verboom und de Vries, und die Nachahmer von Cornelis Poelenburg, Vertangen, Wynants, Pynaker haben alle eine ruhige, sanfte, fast elegische Stimmung aufzuweisen. Kraftvoller oft auf eine heroische Wirkung abzielend, ist Swanevelt, der in der Weise von Poussin und Claude Lorrain malte.

Die aufmerksamste Betrachtung erheischen die kleinen, mit äußerster detaillirter Ausführung gemalten Bilder, an denen die holländische Schule reicher ist, als jede andere. Die Miniaturen von Terburg, Dow, Mieris, Metzu und Slingelandt, van der Werff, Kaspar Netscher, Eglon van der Neer, meist ruhige, anspruchslose Scenen aus dem häuslichen und Gesellschaftsleben darstellend, sind frische, mit größter Genauigkeit beleuchtete und wundervoll gefärbte Spiegelbilder der Natur.

Eine Reihe von Trinkgesellschaften, von häßlichen alten Bauern, von zerlumpten Musicanten, Quacksalbern und Kesselflickern erscheint. Hie ist gut Holland allewege. Dies sind die Ostade's, Bega, Dusart, Steen und ihre Nachahmer, die Gevettern der Flamänder Teniers, Brouwer und des Bauern-Breughel.

Wie diese die malerischen Musterstücke menschlicher Häßlichkeit darzustellen liebten, so suchte sich Peter van Laar die Prachtexemplare der lahmen Esel und abgetriebenen Pferde aus, um dieselben in seinen ironisch unschönen Landschaften anzubringen. Der arme Bamboccio, welcher in Rom mit seinen caricaturmäßigen Darstellungen erfolgreich dem herrschenden Manierismus entgegentrat, blieb auch dann noch in der Negation befangen, als es, was ihn selbst betraf, darauf ankam, nicht zu zeigen, wie man nicht malen, sondern eben wie man malen soll. Daß er das Letztere nicht vermochte, gab ihm den Tod.

Der Meister, welcher so malte, wie der Bamboccio gern hätte malen mögen, war Philipp Wouverman. Das Feldlager und die Jagd, die Märkte und Kirmsen, die Wettrennen und das wilde Reitergefecht, eine Scene vor einer obscuren Dorfschmiede oder einen Angriff von berittenen Straßenräubern bilden Wouverman's Lieblingsstoffe.

Er ist der Maler jener glänzenden Cavaliere, welche mit gleicher Leichtigkeit eine Schanze zu stürmen, als einen Reiher zu beizen oder das Herz einer in Seide und Blonden prangenden Dame mit Federn in der hohen Frisur zu erobern verstanden. Neben die Bewohner der alten, stolzen Feudalschlösser, wimmelnd vom Trosse einer reich geschmückten Dienerschaar, stellt er den heimatlosen Wanderer, der wohlbewehrt, zum Rauben wie zum Betteln gleicherweise geschickt, die offene Straße oder den tiefen Wald zur Heimat hat; den kriegerischen Söldling, welcher seinem Capitain von einem Schlachtfelde zum andern folgt; den Landstreicher, welcher noch immer so reich ist, ein Pferd zu besitzen, das ihn trägt und einen Esel, den das Weib sammt den Kindern besteigen kann.

Die erste Rolle auf Wouverman's Gemälden aber spielen weder die Cavaliere noch die Zigeuner und Kesselflicker, oder die Landsknechte, weder die feinen Amazonen, die stralenden Jägerinnen, noch die auf ihren Eseln hockenden Bauerweiber. Das Roß ist der wahre Held von Wouverman's Gemälden. Selten nur kann er sich entschließen, ein Bild zu vollenden, auf welchem dies edle Thier fehlt. Wouverman malt dasselbe mit einer Vorliebe, die an Leidenschaft streift. Mag es dem Räuber oder dem Bauer, dem reisenden Quacksalber oder einer Dame, einem ritterlichen Jäger oder Soldaten dienen, — stets fällt dem Rosse ein wesentlicher Theil der Action in Wouverman's Bildern zu.

Immer ist das Pferd von diesem Künstler mit Meisterschaft behandelt. Seine Rosse sind zwar keine schlanken, edlen Araber, können aber den gerechten Anspruch auf Stattlichkeit der Erscheinung erheben. Die Pferde gehören jener friesisch-niederländischen Race an, deren Urtypus fast nicht mehr angetroffen wird. Es mag sein, daß diese Thiere für das Genre in der Malerei etwas schwerfällig erscheinen; für das historische Bild und die Sculptur giebt es keine wirksamere Form dieser Thiergattung. Der Kopf dieser Pferde ist wohl geformt, oft mit sanft gebogener Nase; das Auge ist nicht besonders groß, aber voll Feuer — tiefliegend, Muth versprechend; der Hals ist stark, entschieden gebogen, mit hohem Kamme; Stirnbüschel, Mähne und Schweif sind sehr stark, lang, meist leicht gekräuselt. Die Brust erscheint breit, der Leib mehr kurz als lang gestreckt; die Kruppe fällt voll und stark gewölbt ab und die sehnigen, knochigen Schenkel sind von dem Knie und den Sprunggelenken ab an der hintern Seite bis zu den Fesseln hinab meist mit kurzen gekräuselten Fahnen versehen. Der Huf ist mittelgroß, rund, mehr flach als hoch.

Diese Grundform des Pferdes finden wir bei Wouverman auf die verschiedenste Weise variirt. Mit Beibehaltung der charakteristischen Merkmale sehen wir sie namentlich in seinen berühmten

Schimmeln idealisirt, die er so zu placiren pflegte, daß sie den Mittelpunct der Hauptgruppen in seinen Gemälden einnehmen. Nie vor Wouverman ward das Pferd so vorzüglich dargestellt, wie er solches verstand. Er kennt, was das Pferd betrifft, gar keine Schwierigkeiten. In den kühnsten Stellungen, oder in einer gefälligen Ruhe, zusammenstürzend auf dem Schlachtfelde, oder unter der leichten Führung einer Damenhand courbettirend; schäumend durch Wald und Gebüsch, über Gräben und Hecken dem Hirsche folgend oder vor einem plumpen Lastkarren sich mühsam abarbeitend — stets ist das Thier voll treffender Wirkung. Die Vorgänge in der Thierseele, vom wilden Affect bis zum ruhigen, verstandsamen Anschauen der Umgebung sind mit einer noch nicht übertroffenen Wahrheit geschildert. Wir besitzen in der neueren Zeit gewiß vortreffliche Pferdemaler; aber nur die wenigsten besitzen eine so genaue Kenntniß der Gemüthsart des Pferdes, seines Habitus, seiner feinen Eigenthümlichkeiten in den Bewegungen, seiner aus dem Temperament und nicht bloß aus dem Willen des Reiters hervorgehenden Alluren — gleich Wouverman. Er trachtet, seine Rosse, wenn man so sagen darf — und warum sollte man nicht? — zu individualisiren; bei unseren neueren Pferdemalern behält es in den meisten Fällen bei dem Exterieur und dem typisch gewordenen Ausdrucke für gewisse passive Seelenzustände und Affecte sein Bewenden. Unsere Neueren haben sich die eleganten englisch-arabischen Thiere, welche sie darzustellen lieben, bloß besehen, — Wouverman ist aber Pferdekenner gleich einem Reitmeister und Roßkamm nicht nur, sondern gleich einem Araber, der sein Roß einst, als es noch ein Füllen war, auf dem Rücken trug, der dasselbe aus seiner hohlen Hand fütterte und Nachts die Flanken desselben zu seinem Kopfkissen machte. Dieser Meister ist selbst dann noch vollkommen deutlich, von Richtigkeit der Zeichnung gar nicht zu reden, wenn er die am schwierigsten herzustellende Ansicht eines Pferdes — ein in vollster Ruhe aufgefaßtes Bild en face giebt, oder das Thier mit der vollen Kruppe dem Beschauer entgegenstellt. Welch ein Meisterstück ist nicht der Reiter auf dem Bilde, welches einen Strand mit zwei Fischern, einem alten Fischweibe und einem Kinde, so wie eine Dame auf einem Schimmel darstellt, die mit einem Fächer von Reiherfedern sich der Sonnenstralen erwehrt? Man sieht nichts als die Kruppe des Rosses, die beiden Schenkel des Reiters, der ganz vom Rücken aus genommen ist und doch welche überzeugende, genaue Wahrheit.

Die meisterhafte Darstellung des Pferdes ist nur einer der vielen Vorzüge Wouverman's. Seine Composition ist von außerordentlicher Leichtigkeit, Ungezwungenheit und ebenso wohlgefällig als deutlich in dem, was sie ausdrücken soll. Wenn uns Wouverman seine Bilder giebt, so haben wir in denselben außer dem dargestellten Moment eine ganze Erzählung. Wir dürfen nur wenig Phantasie besitzen, um aus seinen Gemälden die fertige Novelle herauszulesen. Er giebt uns in seiner Gegenwart auch ein Vorher und Nachher, entweder aus der Situation oder aus dem mit feiner Charakteristik gekennzeichneten Inhalte der Figuren hervorgehend.

Wouverman ist der geborene Meister des Genre. Er giebt sich anscheinend nicht die mindeste Mühe; er scheint sich keinen Augenblick lang besonnen zu haben, wie er seine Figuren postiren will... Und dennoch, wie vortrefflich sind seine Gruppen geordnet! Manchmal, namentlich auf dem mehr in einfacher Weise componirten Bildern, glauben wir eine Lücke zu bemerken, einen vortrefflichen, leer gelassenen Platz, den wir entsprechend ausfüllen möchten. Hier muß, nach genauerer Untersuchung, wirklich etwas fehlen.

Es kommt auf den Versuch an. Nehmen wir den Stift zur Hand, um das Blatt zu copiren und im Sinne der Composition diese Lücke auszufüllen. Wir werden ganz bestimmt die Haltung des Bildes verderben, ebenso wie wir die Strophe eines großen Dichters verderben, wenn wir statt eines, von uns vergessenen oder nicht richtig passenden Worts ein anderes von unserer eigenen Er-

findung einzuschieben versuchen. Wouverman versteht die Kunst, auch durch das, was er nicht darstellt, die Charakteristik seiner Scenen zu erhöhen.

Wegen der harmonischen Behandlung seiner Gemälde ist Wouverman stets als ein Vorbild betrachtet worden. Er besitzt die Kunst der Luftperspective in einem ganz vorzüglichen Grade. In den Gemälden aus seiner ersten Periode räumt er der Landschaft eine Bedeutung ein, welche oft diejenige seiner Figuren beherrscht. Bei diesen Bildern könnte man die Färbung der Gruppen als nicht fein localisirt finden. Seine spätere Periode aber ließ immer mehr die Gruppen gegen die Landschaft als überwiegend bedeutsam erscheinen. Die Landschaft ward zur Scenerie eines dramatisch behandelten Vorgangs. Hier sehen wir, entweder in reichem Goldtone, oder, wie Wouverman später es liebte, in einem herbstfrischen silbrigen Tone das höchste Gleichgewicht im Helldunkel entfaltet. Vorzüglich reizend sind die Fernen behandelt. Die Abdämpfung der Töne erscheint in einer Delicatesse, die an die Gemälde Claude Lorrain's erinnert.

Selten giebt Wouverman ein Bild, auf welchem seine Figuren zu einer bloßen Staffage der Landschaft herabsinken. Immer haben seine Gruppen etwas Bedeutsameres vorzunehmen, stets sind sie empfindungsreicher, animirter als diejenigen Berghem's, der mit Wouverman in der Behandlung der Hintergründe viel Aehnliches besitzt. Doch findet man einzelne Gemälde Wouverman's, in denen er die Figuren absichtlich in ihrer Wirkung verminderte, um allein durch die Macht seiner Färbung zu glänzen. Zu diesen Stücken gehört sein Bild: „Auf den Bergen." Statt des heimlichen, saftigen Waldes breitet sich hier dürres Gras über sandigen Hügeln aus. Alles ist triste und öde. Der Himmel findet kaum eine seichte Wasserlache, in welcher er sich spiegeln kann. Mit der Erde steht der Himmel in fesselndem Contrast. Oben sind reiche Lichteffecte, welche zu der hügeligen Einöde elegisch stimmen. Die Perspective ist weit gefaßt; der geistige Gesichtskreis der Menschen in dieser abgeschiedenen Landschaft ist desto enger.

Ein Gegenstück zu diesem Gemälde, wie es kaum einfacher unter Wouverman's Pinsel hervorgegangen ist, bildet die reiche „Reitschule" der Belvederegalerie. Das letztere Werk gehört zu den besten, welche Wouverman malte. Auch die Liechtensteingalerie hat ein Hauptbild dieses Künstlers aufzuweisen: einen Raubanfall vorstellend. In Dresden befinden sich nicht weniger als fünfundfünfzig meist höchst ausgezeichnete Gemälde Wouverman's; die Petersburger Eremitage bewahrt deren fünfzig, von denen jedoch manche zweifelhaft sind. Die Fruchtbarkeit dieses Künstlers war so außerordentlich, daß man selten eine bedeutende Gemäldesammlung findet, in welcher er nicht durch mehre Werke repräsentirt würde. Und meist ist Alles, was er schuf, vortrefflich.

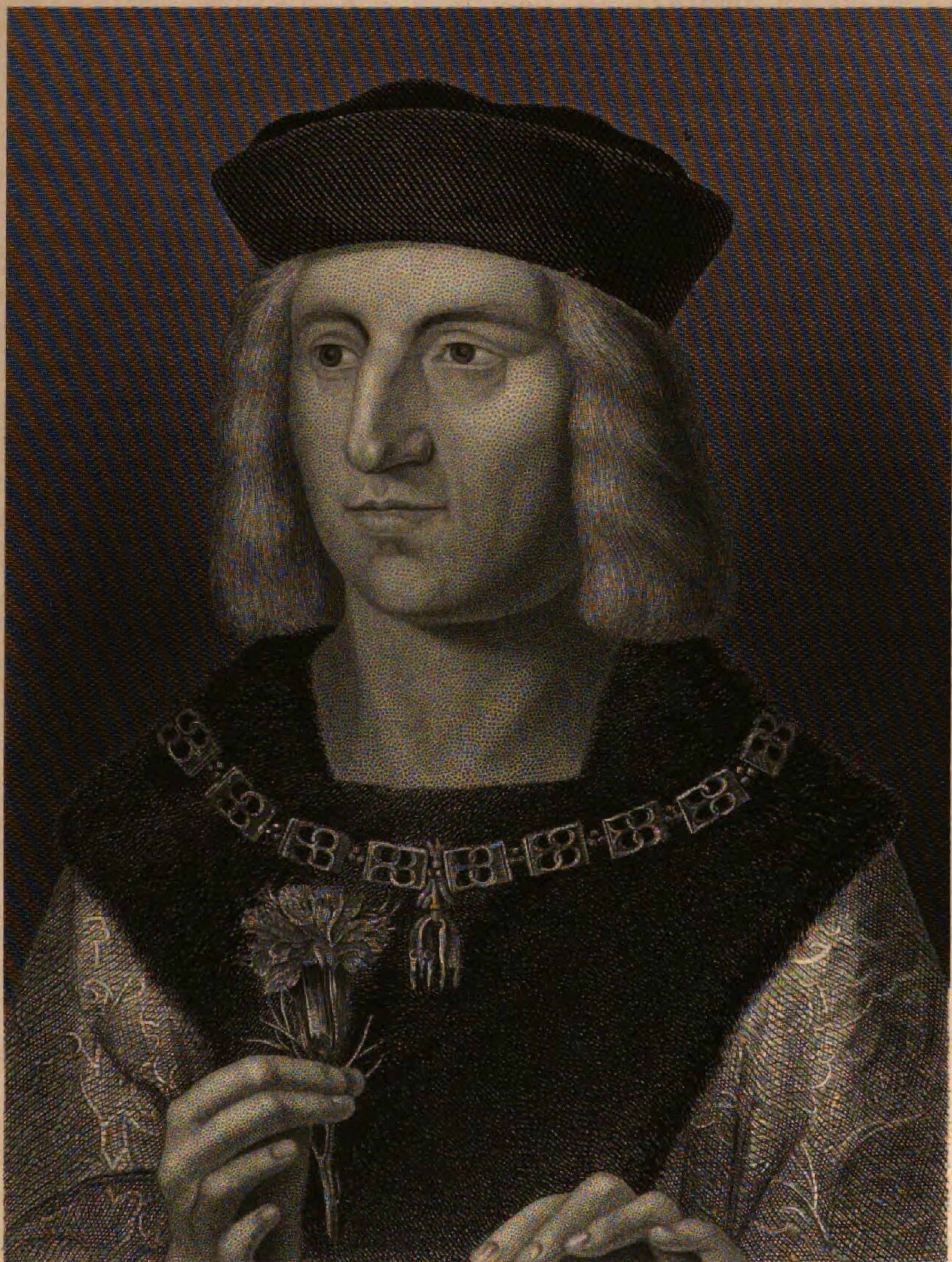
Wouverman starb in seiner Geburtsstadt Haarlem im Jahre 1668, achtundvierzig Jahre alt.

Kaiser Maximilian.

Nach Lukas von Leyden.

Lukas von Leyden ist der Dürer Hollands. Meister Lukas ist der Charaktertypus der holländischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, wie solches Dürer für die deutsche ist.

Die niederländische Schule blieb mit ihrer Alma mater, der deutschen, noch während des vierzehnten Jahrhunderts in einer Wechselwirkung des Inhalts und der Darstellungsweise. Die Symbolik herrschte; in die Typik der Heiligenfiguren war ein mystisches, phantastisches Element hinein-



Lucas van Leyden W. French.

Kaiser Maximilian I. Emperor Maximilian I.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden.

getragen und die spitzfindige Scholastik, welche sich in transscendentalen Gebieten erging, spiegelte sich in den phantastischen Gebilden einer Kunst wieder, die sich der Auffassung des wirklichen Lebens ganz en schlagen hatte.

Mit Johann van Eyck tritt die Markscheide zwischen zwei großen Perioden der Kunst ein. Durch den äußerst geringfügig erscheinenden Umstand, daß die Gebrüder Eyck die künstlerische Anwendung der Oelfarben, die Technik der Oelmalerei fanden, ward das Princip einer naturgemäßen Färbung in die Kunst eingeführt, das in seinen Consequenzen die conventionelle, typische Auffassungsweise immer mächtiger zurückdrängte. Die innerlich hohlen, schablonirten Gestalten der Tradition vermochten es nicht zu ertragen, mit der glänzenden, kraftvollen Erscheinung des Lebens umkleidet zu werden. Unter der beginnenden Herrschaft des Lichts und der Färbung brachen sie morsch zusammen. Ein neues Geschlecht von heiligen Personen entstand: „frische lebendige Männlein und Jungfrawen, nach dem Subjecto des Gemähldes und Gutbefinden des Mahlers einfältig oder edel, lebhafft oder gemässiget ausschauende, wie es denn seyn solte: laßt uns Menschen schaffen, ein Bild das uns gleich sey, allso daß auch die größesten Heiligen destomehr dem aller heiligsten Herrn des Himmels und der Erde gleichende seynd, je beredter und ausdrücklicher sie mit sanften oder starken und sublimen Regungen des Gemüts abconterfeyt werden mögen."

Das starre Element des religiösen Cultus fing an, zersetzt zu werden. Die unzugängliche Schale, welche den lebendigen Kern der Christuslehre in sich schloß, löste sich allmälig vor der Bewegung der Geister und an die Stelle scholiastischer, spitzfindiger Dialektik trat die Empfindung, die andächtige Begeisterung, deren künstlerischer Ausdruck wir in den Heiligenbildern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erblicken.

Die Einführung des unmittelbaren Lebens, die portraitähnliche Darstellung der Figuren, die Beachtung der perspectivischen Regeln für Zeichnung und Färbung eröffnete der Kunst neue Bahnen. Bereits die nächsten Nachfolger der Eyck's fingen an, den naturwahren Effect ihrer Bilder mehr und mehr zur Hauptsache zu machen und schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir in den Niederlanden das Leben mit seinen Erscheinungen ohne irgend welche religiöse Bezüge als einen würdigen Gegenstand künstlerischer Darstellung.

Lukas von Leyden kann als Derjenige bezeichnet werden, welcher das Genre in die niederländische Kunst einführte, die durch ihn das neue Reis der holländischen Schule trieb. Außer mythologischen Bildern finden wir bei ihm wahrhafte Genrescenen, wovon wir nur einige nennen. Ein Mann mit einer brennenden Fackel geht neben einer Frau, während ein Krieger folgt; eine Frau spielt auf der Cither, ein Mann begleitet sie auf der Geige; ein Quacksalber operirt einen Bauer hinter dem Ohre; Eulenspiegel, hinter welchem ein Mann mit zwei Kindern auf dem Rücken so wie ein Weib her geht, die ein Kind auf der Schulter trägt und einen Esel an der Hand führt; ein Bursch bläst die Trompete, und zwei nackte Kinder tanzen; Männer und Frauen am Spieltische (in der Pembroke-Galerie) u. s. w.

Vorzüglich ist bei Lukas von Leyden das Portrait vertreten. In seinen heiligen Gemälden führt er uns nur naturwüchsige Persönlichkeiten, echte leydener Figuren vor, denen er jedoch einen treffenden Ausdruck zu verleihen wußte. Selbst wenn die Formen der portraitähnlichen Gesichter bei weitem für die Intentionen des Malers nicht genügen, so hat er doch stets solche Physiognomien gewählt, welche auch im unbewegten Zustande der Stimmung ihrer Rolle entsprechen würden.

Dies feine Auge befähigte den Maler ganz vorzüglich für die Bildnißmalerei. Eines seiner Meisterstücke auf diesem Felde ist das Portrait des Kaisers Marimilian I. in der Belvederegalerie. Die Klarheit des Wollens, die ruhige Hoheit, der besonnen milde Ernst und eine thatkräftige Fe-

stigkeit, wie solche diesem Monarchen eigen waren, können nicht unverkennbarer als in diesem Gemälde geschehen ist, zur Anschauung gebracht werden. Ein „Ecce homo“ derselben Galerie steht, obwohl sehr verdienstlich und ebenfalls eines der wichtigsten Werke des Meisters, hinter dem Bilde des „guten Kaisers Max“ zurück.

Wenn er seinen Portraitfiguren in den heiligen Bildern willkürlich ihre Rollen zutheilt, büßen dieselben meistens den größten Theil ihres Eigenlebens ein. Lukas von Leyden besaß nicht jene Schöpferkraft eines Jan van Eyck, welcher die Erscheinungen des wirklichen Lebens in sich aufnahm und aus diesem Material Neues zu bilden verstand, beseelte, tief empfindende Figuren. Er war nicht mit dem erhabenen Schwunge der Phantasie seines Zeitgenossen, Albrecht Dürer, ausgestattet, der uns stets von dem inneren, oft sehr eigenthümlichen Leben seiner Gestalten zu überzeugen versteht und selbst in seinen scurrilsten Erzeugnissen noch immer mehr Adel aufzeigen kann, als Meister Lukas in seinen sehr sublim gemeinten, religiösen Hauptwerken zu entfalten vermag. Bei dem Holländer müssen wir mit der oft sehr geschickten Anordnung der Figuren und einer bezeichnenden Attitude fürlieb nehmen. Es ist bei ihm nicht Regel, daß er seinen Gesichtern einen scenengerechten Ausdruck verleiht, oft aber trifft er diesen mit außerordentlicher Wahrheit. Lukas zeichnet bei weitem nicht so gut, wie der Nürnberger Löwe, aber das Malen versteht der Erstere ohne Frage besser, als sein großer Zeitgenosse. Dürer hat keine Luftperspective gleich dem Lukas aufzuweisen; es fehlt folglich dem Deutschen an der harmonischen Haltung des letzteren.

Was die Luftperspective betrifft, so kann Lukas von Leyden als der Erste bezeichnet werden, der die Tinten nach Maßgabe der Entfernung der Gegenstände vom Auge des Beschauers abdämpfte und veränderte. Dies Verdienst allein würde hinreichen, um diesen Maler unsterblich zu machen.

Sogar auf seine Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte wußte er das Princip der Luftperspective zu übertragen. Vasari rühmt ihm nach, dieselbe sei kaum durch das Mittel der Färbung wirksamer geltend zu machen, als dies Lukas von Leyden mit Schwarz und Weiß zu bewirken vermocht habe.

Als geschickter Techniker steht dieser Maler sehr hoch. Er malte bereits im Knabenalter mit großer Fertigkeit und sein erstes, nach eigener Composition in Kupfer gestochenes Blatt stammt aus dem Jahre 1508, zu welcher Zeit der Künstler vierzehn Jahre alt war. Zwei Jahre später lieferte er bereits die beiden meisterhaften Stiche: den heil. Antonius, welchem der Teufel in der Gestalt eines schönen Weibes naht und die nackte Frau, die ihren Hund abflöht, — Blätter, die sich den Dürer'schen Werken würdig an die Seite zu stellen vermögen.

Gleich dem Dürer hat Lukas von Leyden das hohe Verdienst, durch die Massen seiner Kupferstiche im Volke den Sinn für Kunst geweckt und das Verständniß derselben mehr, als irgend einer seiner zeitgenössischen Landsleute gefördert zu haben.

Lukas von Leyden, eigentlich Lukas Huygens genannt, ward zu Leyden im Jahre 1494 geboren. Sein Vater, Huygens Jakobsz — oder Hugo, der Sohn Jakob's — war ein tüchtiger Maler, der seinem Kinde den ersten Unterricht gab, aber sehr bald von dem mit fast wunderbarer Schnelle sich entwickelnden Knaben in allen Stücken überholt wurde. Er schien die Kunst zu zeichnen, malen, in Kupfer zu stechen und in Holz zu schneiden, mit auf die Welt gebracht zu haben.

Der junge Künstler verlor früh seinen Vater und ward der Obhut des Cornelis Engelbrechten übergeben, welchem Meister er sehr bald gleich kam. Im Kupferstiche unterwies ihn Harmessen, und ein kunstgeübter Goldschmied soll dem Jünglinge hinsichtlich des Holzschnitts und der Stichelführung mit seinem Rathe von großem Nutzen gewesen sein.

Im Jahre 1510 erscheint Lukas mit einem „Ecce homo“ bereits auf der Höhe seiner Lei-

stungsfähigkeit. Eine bessere, kraftvollere Zeichnung, als in den Köpfen seiner bald darauf folgenden „Anbetung der Könige“ hat Lukas nicht aufzuweisen. Von jetzt an folgen seine Productionen in ununterbrochener Weise bis zum Tode des Künstlers. Er griff auf alle Felder, malte in Wasserfarben wie in Oel, auf Leinwand, Holz und Glas — welches Letztere ihm vortrefflich gelang — und übte alle bekannten Arten des Kunststiches und Schnittes.

Seine Gemälde nicht nur, sondern auch seine gedruckten Platten wurden dem Meister sehr gut bezahlt. In Bezug auf die Letzteren gab er keinen Abdruck aus den Händen, den er nicht für untadelig hielt; er verbrannte lieber die Abzüge oder vernichtete seine Platte, als daß er mißlungene Producte in das Publicum gebracht hätte. Daher waren manche seiner Kupferstiche schon bei Lebzeiten des Künstlers zu wahren Seltenheiten geworden.

Das Leben des Lukas, welcher sich sehr früh verheirathete und sich eines bemerkenswerthen Wohlstandes erfreute, ist arm an äußeren Begebenheiten. Es wird uns von einer Reise des Künstlers nach Seeland, Flandern und Brabant berichtet. Obgleich dieselbe unter Entfaltung eines großen Aufwandes vor sich ging — es ward z. B. eine glänzende Gondel für diesen Zweck ausgerüstet — so würden wir diesen schwerfälligen Rundzug des Malers doch nicht erwähnt haben, wenn diese Tour nicht Anlaß zu dem Zusammentreffen Albrecht Dürer's mit Lukas von Leyden gegeben hätte, welches in Antwerpen Statt fand. Eine bemerkbare Wirkung hat der Deutsche auf den Holländer nicht ausgeübt.

Man hat diese beiden Meister oft als gleichartige Genien neben einander gestellt; allein nur die Vielseitigkeit in der Ausübung haben Beide mit einander gemein. An gründlicher künstlerischer Bildung, noch mehr aber an Hoheit des Gedankens, an Adel der Auffassung ist Dürer dem Lukas von Leyden außerordentlich überlegen.

Er starb im Jahre 1533.

Ein Wasserfall.

Von Albert van Everdingen.

Mit stolzen, breiten Lichtmassen treten uns Everdingen's Werke entgegen. Die Wogen des Meeres schäumen wild an starren, düstern Felsenmassen hinan, oder rollen, als vermöge das Land nicht dem entfesselten feindlichen Elemente Widerstand zu leisten, weit auf einen öden, kahlen Strand, über welchem Möven und Kibitze, die sich kaum gegen den Sturm in der Luft zu halten vermögen, ihre melancholischen Töne krächzen. Mit großer Geschwindigkeit naht auf dem Wogenschwalle ein Fahrzeug. Die Segel flattern als Fetzen wild mit der zerrissenen Takelage um die Wette. Ohnmächtig ist hier die menschliche Kraft, dem Orkan zu trotzen und das dahinrasende Schiff in seinem Laufe aufzuhalten. Dort jene gähnende Klippe wird Halt gebieten und vor ihrem stummen Befehle: Bis hierher und nicht weiter! wird das Schiff in Atome zerschellen und seine Mannschaft im Nu einer andern Welt entgegen geschleudert werden.

Auf einem andern von Everdingen's Gemälden wüthet ebenfalls der Sturm. Die Gewässer am Horizont scheinen mit den schwer daher rollenden Wolken in einem Gigantenkampfe begriffen. Ein Blitz zischt nieder, auf die Kämme der Wogen des Meeres. Trotz der furchtbaren Scene fliegt ein Lootsenboot federleicht über die schäumenden Gipfel der Wasserberge. Fester, als die Eiche, aus

welcher die Planken des Boots gezimmert wurden, sind die Herzen der Piloten. Sie trotzen Allem, was Wind und Wellen Schreckliches zeigen, um einem gestrandeten Schiffe, dessen Formen durch den, im Hintergrunde niederstürzenden Regen hindurch undeutlich sichtbar werden, Hülfe zu bringen.

Abermals begegnen wir Everdingen's leuchtenden Wassermassen. Dasmal „ist der Löwe gefangen"; es sind die Gewässer eines links und rechts von Felsen eingekeilten Flusses, welche in die Tiefe hinabstürzen. Schöne Bäume mit dichtem Blätterdache breiten sich über den Katarakt. Ein Fußpfad windet sich um den Fels und führt nach einer kleinen Hütte, deren Dach die Abendröthe vergoldet.

Ein neues Bild zeigt uns das Wasser als Sklaven — ein Gebirgsbach stürzt herab und zerstäubt in Schaum auf dem gewaltigen Rade an einer kleinen Mühle. Wie heimlich liegt das Häuschen in der Schlucht, deren Wände, vom aufsteigenden Wasserstaube benetzt, mit einem reichen Schmucke von Schlinggewächsen und Gebüsch bekleidet sind! Dies Plätzchen würde uns, ohne den Wassersturz, in seiner Abgeschiedenheit fast zurückstoßend berühren; aber hier ist das immerwährende Spiel des rauschenden Bachs, jeden Augenblick sich verändernd, und doch stets dasselbe Bild darbietend; unsere Stimmung stets auf demselben Niveau haltend und dennoch durch einen unerschöpflichen Wechsel der Erscheinung des Gleichartigen jede Einförmigkeit verbannend.

Wenige Meister haben Everdingen in diesem geistvollen Detail der bewegten Gewässer übertroffen und sind zugleich im Stande gewesen, den großen, zu einer harmonischen Mächtigkeit zusammengeschlossenen Eindruck gleich diesem Künstler zu bewahren. Es giebt nicht viele Bilder der Holländer, welche in einer gleichen Entfernung vom Auge des Beschauers gleich den Werken Everdingen's noch vollkommen klar blieben. Selbst von einem Rembrandt'schen, mit Bravoureffecten prangenden, größern Gemälde darf man nicht zu weit zurücktreten, wenn man die Harmonie der Licht- und Farbeführung nicht einbüßen will. In einer gewissen Entfernung erscheinen die meisten Bilder dieses Zauberers des Helldunkels undeutlich, verworren, weil seine Licht- und Schattenmassen in den wenigsten Fällen klare, ansprechende Gesammtformen besitzen. Wir bedürfen bei Rembrandt ganz nothwendig des Details, der Uebergänge, der feinen Reflexlichter, um sein Hauptlicht und seine Färbung begreiflich zu finden, zu verstehen.

Bei Everdingen geht ein einfacher, großer Gesammtton aus dem Detail hervor. Er strebt nicht, wie Rembrandt, Ungleichartiges durch seine Kunst der Darstellung zu verbinden; er stellt keine Widersprüche auf, um durch eine brillante Lösung derselben den Beschauer in Erstaunen zu versetzen. Er versteht es, im Ganzen und Großen den Charakter der Naturscenerien aufzufassen und bestimmt denselben niemals genauer, als dies für die Erreichung des Gesammtausdrucks nothwendig ist.

Wenn wir daher etwas bei Everdingen vermissen, so wird es das Detail sein. Vor seinen Gemälden kann man lange stehen, ohne diese Bemerkung zu machen. Von den Farbeeffecten bestochen, glauben wir da noch immer Detail zu sehen, wo der Künstler direct auf seinen großen Eindruck hinarbeitet. Wir müssen Everdingen's Radirungen betrachten. Hier liegt es deutlich vor, wie weit derselbe es für zweckmäßig hielt, Einzelnheiten auszuarbeiten. Wir sehen diese mehr angedeutet, als ausgeführt; mit kühner Hand gezogen, bemerken wir hier Striche, die uns, trotzdem daß sie sehr oft, genau betrachtet, grob gehalten sind, zur Voraussetzung von Einzelnheiten hinleiten, die Everdingen in der That nicht zeichnete.

Dies Homogene in Everdingen's Gemälden verleiht selbst seinen wildesten Seestürmen einen festen Halt, den Ausdruck einer ruhigen Kraft, wie solche in der Natur selbst liegt, welche das Maß selbst für den furchtbarsten Aufruhr der Elemente in sich trägt.

Unendlich reizvoll aber wird diese breite, auf innere Consequenz gestützte Behandlung bei den-



Albert v. Everdingen. W. French sc.

Ein Wasserfall. *A Waterfall.*

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt, von A. H. Payne Leipzig und Dresden.



Die Trinkgesellschaft. The Drinking-Bout.

jenigen von Everdingen's Landschaften, in welchen die gewaltsame Bewegung von Luft und Wasser fehlt. Er bewirkt hier viel mit wenigen Mitteln. Ein großer Erdhügel, welchen ein Fluß benetzt, mit einem auf dem Grase sitzenden Manne und Weibe; eine gebrechliche Brücke über ein stilles Flüßchen mit einem Dörfchen im Hintergrunde — über die Brücke geht ein Mann mit einem Bündel; ein Weiler am Flußufer; ein Wassertümpel, in welchem zwei Balken liegen, im Grunde eine Brücke mit einem Manne; eine Waldpartie mit einem ins Dickicht führenden Wege; ein Hirt mit ein paar Ziegen oder Schafen; ein Schiffer, der seinen Kahn am schilfigen Flußufer hin nach der nahen Hütte treibt — kurz die einfachsten Scenen genügen Everdingen, um uns mit einer künstlerischen Stimmung zu erfüllen.

Ueberall findet man bei diesem Künstler klares, reiches Licht, eine vortreffliche Perspective und eine an Lorrain erinnernde duftige Behandlung der Hintergründe, besonders wenn solche bergige Gegenden darstellen. Er weiß selbst in die einfachste Scenerie ein tiefes Gefühl hineinzulegen und unsere Empfindungen zu erwecken.

Albert, oder Allert van Everdingen, war ein Schüler Roland Savery's und Peter de Molyn's (Tempesta). Er ist in seinen Seestücken, obwohl dieselben an Mächtigkeit denjenigen Tempesta's nicht weichen, klarer, bewußtvoller und hält ein strengeres, künstlerisches Maß als der letztgenannte Meister, welcher ungebundener seiner Phantasie gehorcht und die Harmonie der Färbung des Schülers nicht besitzt. Everdingen, zu Alkmaar 1621 geboren, studirte Theologie und war, ganz unähnlich dem Tempesta, ein Mann von mildem, frommem Wesen. Er starb 1675.

Eine Trinkgesellschaft.

Nach Jan M. Molenaer.

Es giebt drei holländische Maler des Namens Molenaer: den Cornelis, Neel de Scheeler oder der Schieler (le louche) genannt, welcher um das Jahr 1540 geboren wurde; den Nikolaus oder Klaas, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind und den Jan Mienze Molenaer, von welchem wir auch nicht viel mehr außer der Vermuthung sagen können, daß er der Vater des Jan Klaas gewesen sei. Alle drei malten Bauernscenen, die ersteren Beiden außerdem Landschaften.

Jan Mienze hat es besonders mit Darstellungen aus dem niedern Wirthshausleben, oft gar mit mehr als zweideutigen Situationen zu thun. Während die anderen beiden Molenaer mehr an Brouwer und Bega erinnern, steht Jan Mienze dem Adrian van Ostade näher.

Dieser Künstler verstand es vortrefflich, seinen Figuren einen lebhaften, charakteristischen Ausdruck zu geben. Er wird vielleicht gezwungen oder übertreibt die komisch sein sollenden Züge bis zur Grimasse, zeigt aber immer ein kräftiges, bewegtes Element. Die Scenen ausgelassener Lustigkeit der niederen Schichten der Gesellschaft gelangen ihm am besten.

Jan M. Molenaer blühte, nach der Jahrszahl der von ihm vorhandenen Bilder zu urtheilen, von 1641—1659.

Die Lauschende.

Nach Paolo Veronese.

Ein junges glühendes Weib von üppigen Formen hat sich in nächtlicher Stille aufgemacht, um dem Geliebten ein Rendezvous zu geben. Das weiche Haar sinkt entfesselt in schweren Locken herab; nur lose umschließt die Kleidung von reichem Brocatstoffe die Glieder. Sie steht auf dem Balcon und blickt rings um auf die schweigenden Lagunen, auf welchen die Nacht ruht. Von freudiger Unruhe bewegt, lüstern, leidenschaftlich schaut sie uns entgegen und hebt die Locke von dem einen Ohre, als könne sie den noch in weiter Ferne ertönenden Ruderschlag des Geliebten erlauschen. Da der Harrenden der Liebesgott zur Seite steht, so darf sie der Erfüllung ihrer Wünsche gewiß sein.

Veronese hat wenige so einfache Bilder, gleich diesem gemalt. Es zeigt indeß den Stempel der Eigenthümlichkeit dieses Meisters. Die Charakteristik ist etwas unbestimmt gehalten; die Lichtführung dagegen erscheint im großen Styl und in der Färbung hat Veronese seine ganze, harmonisch wirkende Kraft entfaltet.

Landschaft.

Von Jan Wynants.

Der Name Wynants erscheint sehr häufig in der holländischen Kunstgeschichte. Eine ganze Folge von später berühmt gewordenen Malern waren seine Schüler. Unter diesen glänzen Namen wie Philipp Wouwerman, Adrian van de Velde, Johann Lingelbach. Ein Meister, der solche Schüler bilden und auf zahlreiche andere Kunstjünger einen bestimmenden Einfluß ausüben konnte, mußte einen tüchtigen Kern in sich tragen. In der That gehört Jan Wynants zu den besten Malern der holländischen Schule während des siebzehnten Jahrhunderts.

Heute wollen uns zwar seine Landschaften fast seltsam anmuthen. Wir suchen vergebens nach einer naturgerechten Charakteristik. Nur selten wird man im Stande sein, zu bestimmen, welche Namen die Bäume führen, die Wynants zu malen liebte. Er unterscheidet bloß Nadelhölzer und Laubhölzer und auch diese Distinction hält er nicht streng fest. In seinen Vordergründen bringt er oft gewaltige Bäume an, die nach ihrem Stamme und Astbau den Charakter von Laubbäumen besitzen. Wynants giebt denselben eine Art von Laubdecke; dieselbe besteht aber aus lauter Nadeln, die sich sternförmig kreuzen und dichte Büschel bilden. Man kann nicht sagen, daß diese Phantasiegewächse Wynants eben einen schlechten Effect machten. Er weiß dieselben in seinen Vordergründen stets sehr geschickt aufzustellen und für die Haltung der Beleuchtung in seinen Gemälden auszunutzen, wie solches unter Anderm in der Landschaft mit den beiden Männern im Vordergrunde und dem Karren mit dem Schimmel der Fall ist.

Trotz der hellen, frischen Färbung des eigenthümlichen Laubwerkes und des überall sichtbaren Fleißes lassen uns Wynants Baumpartien kalt — sie tragen nicht den Stempel des Lebens. Wie sehr auch diese unwahren Formen von Bäumen und Pflanzen für die Entfaltung einer wirksamen Beleuchtung und Färbung geeignet sein mögen, so fühlt doch selbst der Ungeübtere, daß diese Gegenstände keine innere Berechtigung besitzen, anders, denn als ein Ornament zu erscheinen. In den



Paolo Cagliari. A. H. Payne sc.

Die Lauscherin. The Listener.

Druck u Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden.

Mittelgründen gewinnen Wynants-Bäume an Wahrheit; sie sind indeß durchschnittlich auf eine und dieselbe Weise behandelt und können einen einförmigen Charakter nicht verleugnen.

Der Grund und Boden zeigt sich bei Wynants nach freiester Willkür angeordnet. An einem reichen Wechsel der Scenerie fehlt es ihm nie; er ist im Gegentheil oft mit verschiedenartigen Motiven überladen. Gern unterbricht Wynants den einförmigen Verlauf seiner Hügellinien durch jäh abfallende Felsenwände, oder thürmt in einer Landschaft mit den ruhigsten Bodenformen eine gewaltige Felsenmasse auf, wie solches auch Nikolaus Berghem liebt.

Vergleichen wir eine genau gezeichnete Vedute, welche hinsichtlich der Bodenformen Aehnlichkeit mit einer Landschaft von Wynants darbietet, mit diesem Gemälde, so werden wir, sollte die Ansicht nach der Natur auch reicher an Formen und complicirter in den Details sein, doch stets in derselben eine größere Einfachheit erkennen. Die natürlichen Formen einer Scenerie besitzen ein unverkennbar Homogenes; sie lassen keinen Zweifel aufkommen, ob die eine Form zu der andern gehöre, oder neben derselben bestehen könne, denn überall finden wir einen, alle Contraste in sich auflösenden, dominirenden Hauptcharakter. Selbst eine offene, flache Haidegegend mit erratischen Blöcken oder eine aus der Ebene — etwa gleich den Ertersteinen — sich emporstreckende Felsengruppe erscheint in der Natur nicht als widersinnig, als bloßes bizarres Spiel. Wir brauchen keine geologischen Untersuchungen anzustellen, um uns mit der Empfindung zu erfüllen, was Alles geschehen sein müsse, bevor die Natur uns solche auffallende Contraste in ihren Formen darbieten konnte; sondern finden in der äußerlichen Erscheinung genügende Anhaltspuncte, um eine Vorstellung von den geheimnißvollen Mächten zu gewinnen, vor denen das Widerstreben der Materie nicht bestehen kann. Und zum Zeichen, daß der Widerstand der Massen gebrochen sei, tragen die verschiedenen Bodenformen dieselben Feldzeichen: die reizende Erica blüht aus den Ritzen der erratischen Felsenstücke hervor, ebenso wie sie auf dem Sande der Haide sproßt und in den mit Flugsand gefüllten Vertiefungen der Steine, weit und breit die einzigen Repräsentanten ihrer Art, wurzelt die Pyramide der Haidewüste, der Wachholderbaum. Die Gegensätze sind künstlerisch verbunden.

In Wynants Landschaften treten nur zu oft die Contraste unvermittelt auf. Hierdurch entsteht ein verwirrter, unbestimmter Eindruck. Dies Zusammengewürfelte läßt weder Auge noch Gemüth zur Ruhe gelangen. Wollen wir vor Wynants Bildern einen Genuß erproben, so dürfen wir unsere Forderungen an eine getreue Charakteristik des Naturlebens nicht zu hoch spannen. Betrachten wir, anstatt über naturgerechte Formen mit ihm zu streiten, seine Bäume, Berge und Felsen nur als Träger einer künstlerisch gestimmten Beleuchtung und Färbung. Als solche versehen sie ihre Dienste trefflich.

Wynants ist ein Meister in der Lichtführung und der Farbenharmonie. Ein morgenfrischer Ton, ein silberiger Duft breitet sich über seine Gemälde. In der Wahrheit und Delicatesse der Luftperspective, in seinen märchenhaft zarten, verschwimmenden fernsten Hintergründen kommt Wynants in vielen Gemälden dem Lorrain gleich. Dieses harmonische Helldunkel ist auf mehre Schüler Wynants, besonders auf Wouwerman übergegangen.

Der Figuren war Wynants nicht mächtig. Die Staffage in seinen Gemälden rührt daher von fremder Hand her. Für die besten dieser Figuren gelten diejenigen, welche Wouwerman malte, obgleich dieselben nicht immer zu dem Charakter der Scenerie passen mögen. Dies war mehr mit der von Lingelbach gemalten Staffage der Fall. Dieselbe besitzt ein wenig Steifheit, ist mehr conventionell gehalten, als Wouwerman's naturwahre, herrliche Gruppen. Auch Van de Velde übernahm es, wie Adrian van Ostade, Van Thulden, Franz Hals, Wynants Bilder mit Figuren zu versehen.

Die Belvedere-Galerie besitzt zwei sehr geschätzte Bilder dieses Meisters. Einige seiner Hauptwerke befinden sich in der Sammlung des Louvre. Auch in England bewahrt man bemerkenswerthe Gemälde von Wynants.

Von den Lebensverhältnissen des Meisters Jan ist wenig bekannt. Er soll ein Spieler und Trinker gewesen sein und sich für sein „leeges" (böses) Maul, für seine boshaften Bemerkungen mancher wackern Tracht Schläge zu erfreuen gehabt haben. Wynants blühte bereits um das Jahr 1640. Sein Geburtsjahr ist ebenso wenig festzustellen, als das seines Todes. Nach dem harlemer Malerzunftbuche war er jedoch noch im Jahre 1677 am Leben.

Die Hirschjagd.

Nach Karl Ruthart.

In der glänzenden Darstellung von Wild und Wald steht Ruthart als würdiger Genosse neben Franz Snyders. Wie bei dem Letztern ist der aufs höchste gesteigerte Affect, wie solcher sich namentlich bei wilden Thieren in vollster Stärke zeigt, der Lieblingsgegenstand Ruthart's. Er führt uns in das kühle Waldesdunkel, an versteckte Quellen, in feuchte Schluchten und starrende Felspartien, und läßt uns das Wild in seiner vollsten Eigenthümlichkeit belauschen. Hier bricht, Schrecken im Auge, der scheue Rehbock durch den Aufschlag und sucht das Weite vor einer vielleicht noch unbekannten Gefahr; dort weichen mit mächtigen Sätzen der Damhirsch und das Mutterthier vor dem zwischen den Felsen entspringenden Quell zurück, durch das geräuschvolle Emporfliegen von zwei mächtigen Reihern entsetzt.

Aber die Gefahren werden Wahrheit; es gilt um Leib und Leben. Brennende Lichter funkeln durch das Gebüsch; mit hochgespitztem Ohr, Kraft in jeder Sehne des im Sprunge begriffenen, federstahligen Körpers saust der Luchs daher. Pfeilschnell streicht der junge Spießhirsch unter den dichtbelaubten Bäumen dahin. Dennoch wird er, wir sehen es, dem grimmigen Räuber nicht entgehen. Im nächsten Augenblicke schlagen sich die Krallen des Luchses in seinen Hals und die fletschenden Zähne werden die Pulsadern desselben zerreißen.

An einem einsamen Waldorte, durch eine Felsenpartie vor dem Blicke des Jägers geschützt, hat ein Zehnender sich in der ersten Frühe des Morgens geäset. Neben ihm schreitet langsam rückwärts und vorwärts, die jungen Baumknospen und Blätter halb spielend benagend und abknappernd, das Schmalthier. Da tönt es wie Jacheln und unterdrückter, bellender Anschlag, und durch das dichte Unterholz bricht es hervor — ein Fanghund steht auf dem Platze und als sich der Hirsch wendet, um das Weite zu gewinnen, da stürzt ihm ein zweiter Feind entgegen, der einen wilden Sprung nach seiner Kehle macht. Es gilt sich wehren. Der Hirsch senkt das Gehörn und hält sich die beiden Angreifer fern, indeß er mit dem blitzenden Geweih in weitem Bogen dicht über dem Grase hin seine Hiebe führt.

Der eine der Rüden aber ersieht seine Zeit, macht einen Satz und hängt an dem Ohre des edlen Wildes fest. Der Hirsch ist mehr als halb verloren. Er gebraucht zwar die starken Vorderläufe, um seinen Feind niederzuschlagen; er macht einen Sprung und schüttelt sich, ein heiseres Gebrüll ausstoßend; aber der Rüde hält fest. Der Kopf des Hirsches senkt sich zu Boden — er besitzt nicht die Kraft mehr, den Hund emporzuheben. Ein dritter Hund kommt athemlosen Laufs näher;



Jan Wynants | A. H. Payne sc

Landschaft | *Landscape*



Carl Rutharts. T. Heawood.

Die Hirschjagd. The Stag-Hunt.

die drei Verbündeten sind im Begriff, dem Wilde den Garaus zu machen . . . Da tönt Hufschlag. Ein Reiter nahet sich. Ist es der Wildmeister, oder der Herr des Forstes? Jedenfalls haben die Rüden ohne seinen Willen gejagt. Er erhebt die Hand, er ruft und im nächsten Augenblicke werden die Hunde aufhorchen — und der Hirsch ist für das Mal gerettet.

Auf einem andern Bilde aber wird das Opfer vollendet. Es ist noch sehr früh. Es sind vielleicht kaum zwei Stunden verflossen, daß der Edelhirsch sich erhob von seinem Lager, sich hallend schüttelte, die straffen Glieder streckte und, aus seinem Lager tretend, mit dem Hinterschenkel dasselbe schloß. Dahin zog er durch die dunklen, großen Tannen, durch Waldwiesen und Jungeichen zu Feld. Er ist am Waldessaume angekommen, äugt stolz um sich — da naht die Meute, sammt der Jägerschaar und unter Hallo und Hussa fliegt der Hirsch von dannen. Der Weg zum Walde ist abgeschnitten. Das Thier gewinnt das freie Feld; die Haide öffnet sich mit ihren Ginsterbüschen.

Ein Todeslauf beginnt. Eine Minute vergeht nach der andern; aber die Jagd bleibt dem Thiere stets dicht auf der Ferse. Noch besitzt der Hirsch Kraft zur Wehre, aber athmen muß er — nur einige Secunden lang muß er verschnaufen, um seine Flucht fortsetzen zu können. Die Augen mit Blut unterlaufen, mit schäumendem Maule wendet er sich und senkt seine Waffen zum Angriff. Hoch in die Luft fliegen mit zerschlitztem Bauche seine nächsten Feinde. Drüben aber wird das Hallali geblasen. Der letzte Augenblick des Thiers ist gekommen. Es wird von allen Seiten gepackt, niedergerissen, zerfleischt; in Todeszuckungen wälzt sich das Wild auf der Erde. Da springt der erste der ankommenden Jäger, zieht das Messer, macht sich Bahn durch die heulende Meute und fällt den Edelhirsch.

Schildert Ruthart nicht das Reh oder den Hirsch, der von der glänzenden Jagd verfolgt, durch den Wald eilt, oder die Gemse und den Steinbock, welche der Luchs jagt, so führt er uns wehrhafte Thiere vor. Von diesen hat er namentlich den „weisen Mann“, die „Braunjacke“, den Bär mit Meisterschaft dargestellt. Ruthart hält sich, und wenn der Kampf zwischen dem Raubthiere und den Hunden noch so heiß tobt, von aller Uebertreibung fern. Er hat nicht jene ekelhaften Verwundungen der Rüden, welche Snyders so gern anbringt, nicht dessen oft geradezu unmögliche, phantastische Hundeköpfe. Aber die Leidenschaft versteht Ruthart in seinen Thieren darum doch nicht weniger energisch auszudrücken.

Sehr genau charakterisirt, obgleich in der Composition nur auf die Phantasie sich stützend, ist ein Gemälde Ruthart's, auf welchem ein Roß von Löwen und Tigern angefallen wird. Wahrer erscheint ein anderes Bild: Leoparden machen dem Löwen die Beute streitig. Noch schöner aber ist das von dem Meister radirte Blatt, das einen von zwei Wölfen attaquirten Hirsch darstellt. Der Hirsch, der Bär und nach diesen der Hund ist von keinem Maler besser, als von Ruthart geschildert worden.

Ueber diesen Meister sind die Nachrichten so unvollständig, daß es sich nicht einmal bestimmen läßt, welcher Nation derselbe angehört. Bis zur Führung des Gegenbeweises kann derselbe indeß als ein Deutscher betrachtet werden. Ruthart blühte um die Zeit von 1660 bis 1680. Er wird wahrscheinlich Italien gesehen haben; denn er bringt gern Baumformen an, welche jenem Lande angehören. Seine meisten Werke befinden sich in deutschen Sammlungen.

Die Jungfrau im Grünen.

Nach Raphael Sanzio.

Die christliche Kunst bedurfte eines ganzen Jahrtausend, um sich zu der Freiheit emporzuheben, in welcher wir dieselbe in den Werken Raphael's und seiner großen Zeitgenossen erglänzen sehen. Es ist ein ungeheuer langer Weg, den die Kunst zu durchlaufen hatte, bevor dieselbe nur bis zu dem Punct gelangte, den wir in der Regel als denjenigen des Anfangs einer freien Bewegung, einer größern Herrschaft über das Materielle und in dem Auftreten individueller Ideen der Künstler zu bezeichnen pflegen. Auf diesem Punct stellen wir Cimabue auf. Sein Name, der für Diejenigen, welche die Kunstgeschichte nicht zu ihrem Studium gemacht haben, einen halb mythischen Klang hat, dient meist nur als Bezeichnung des Begriffs der erwachenden Kunst. Wie sich die Werke des sogenannten „Vaters der neueren Malerei" zu diesem Begriffe verhalten, was der Künstler that, um den letztern ehrwürdigen Beinamen zu erwerben, bleibt in den meisten Fällen unbekannt und unerörtert.

Als der Ausdruck götzendienerischer, unheiliger und verdammenswerther Ideen war die heidnische Kunst den ersten Christen ein Gräuel. Es sind nicht die Griechen, sondern die Römer, deren Kunstwerke den ersten Christen am nächsten standen. In Rom, in der Hauptstadt des damaligen Weltreichs war es, wo der neue Cultus sich der ganzen Macht des Heidenthums, einer verworfenen Priesterschaft, den kaum noch erkennbaren Resten ursprünglich bedeutsamer Weltanschauung und einer sittlichen Zügellosigkeit direct gegenüber gestellt fand, die zu einem nicht geringen Theile ihren letzten Grund in den mit tiefem sittlichen Schmutz besudelten religiösen Ideen hatten. Der Adel der Anschauung aus der Natur- und Menschenwelt, welche die Blütezeit der griechischen Kunst ziert, war in Rom zumeist verloren gegangen. Die römische Kunst, wie die römische Mythologie war nur ein Abklatsch derjenigen der Griechen. Alles erscheint bei den Römern materialisirt, vergröbert, aus dem idealen Gebiete herabgezogen in eine greifbare Wirklichkeit, welche die feineren Empfindungen, den Sinn für den lautern Kern der griechischen Mythen erstickte. In keinem einzigen Punct konnten sich die Römer, was die Kunst betraf, mit ihren griechischen Vorbildern messen. Die habsüchtigen, egoistischen, stolzen, innerlich rohen Eroberer besitzen als etwas ihnen eigenthümlich Angehörendes außer der Wölfin des Capitols — dem getreuen Symbol des römischen Charakters — nichts, als die Kaiserbüsten, an denen man zunächst studiren kann, wie die Römer die ihnen von den Griechen überkommene Technik in der Kunst, wie vielmehr aber die große Auffassung, bis auf das Maß der äußersten Rohheit herabzubringen verstanden haben.

Die Malerei der Griechen ging den Römern verloren und flüchtete sich in das Mosaik, das seiner fast unzerstörbaren Festigkeit, so wie des Umstandes wegen, daß dasselbe ursprünglich einen mathematischen Charakter besaß, welcher vortrefflich zu dem berechnenden, nüchternen Verstande der Römer paßte, sich der besonderen Vorliebe der Letzteren erfreute. In der Sculptur blieb das Relief am längsten erträglich; man fertigte in Rom noch immer gute Münzen, obgleich man in der Rundfigur dem Marmor kein Leben mehr abzuringen vermochte.

Die Reliefarbeiten und das Mosaik ward von den römischen Künstlern nach Byzanz zurückgebracht, als Rom den Barbarenhorden erlag.

Die ersten christlichen Kunstzeichen gehören jenen Zeiten an, als sich noch unter dem Jauchzen von Tausenden von gierigen Zuschauern, die Arenen den Christen öffneten, als nicht allein Männer und Jünglinge, sondern auch Weiber und Greise, Kinder und Jungfrauen den kämpfenden Schaaren

von Löwen, Tigern, Leoparden, Büffeln und Elephanten entgegengetrieben wurden. Tausende von Christen errangen auf der von ihrem Blute getränkten Arena die Märtyrerkrone. Ihre verstümmelten Leichen wurden sammt denjenigen der Gladiatoren von Handwerk und der gefangenen Barbaren, die unter den Staubwirbeln der Arena ihren letzten Kampf gekämpft, nach den Sandgruben geschleift, nach jenen Excarnationen an der Via Appia, aus denen Rom den Sand für den Mörtel zu seinen Bauwerken gewann.

In diesen schmalen, unterirdischen, labyrinthischen Gängen, den sogenannten Katakomben, müssen wir die ersten Anfänge christlicher Kunst suchen. Die Angehörigen der Blutzeugen Christi bezeichneten die Ruhestätten der Ihrigen: ein Kreuz diente als das Symbol der Erlösung; der Fisch deutet auf das Wasser und die Taufe hin; ein Schiff auf die Reise der Apostel Paulus und Petrus, welche zur See fuhren, um von Palästina oder den griechischen Inseln aus Italien zu erreichen, wie dasselbe Zeichen auch später die Kirche Christi selbst meint; die Taube erscheint als das Sinnbild des Trösters, des Paraklet, des von dem Vater gesandten Helfers in allen Nöthen und endlich ist es die Schlange, welche Sünde, Tod und Teufel bezeichnet. Manchmal sind diese Symbole in die Wände der Krypten eingeschnitten, öfter aber mit dunkler Farbe gemalt.

Auch Figuren erscheinen. Sie sind mit breitem festen Striche gezeichnet; die Gewandung ist die bekannte der Antike. Diese Zeichnungen stellen entweder die Verstorbenen in Verbindung mit einem Symbol dar, welches die Gewißheit des ewigen Lohnes ihrer Leiden ausspricht, oder sind Abbilder von Personen der heiligen Geschichte, z. B. von Abraham und Isaak, als des Symbols des großen Opfers Christi; von der durch Moses im Lager der Kinder Israel aufgerichteten Schlange, als einem Sinnbilde der Kreuzigung; von Jonas und dem Walfische für die Auferstehung.

Ein Drache, oder eine Schlange, die von einer Frau zertreten werden, beziehen sich einerseits auf die mosaischen Worte: Des Weibes Same soll der Schlange den Kopf zertreten, sie aber wird ihn in die Ferse stechen. Andrerseits aber gilt diese Darstellung der jungfräulichen Mutter, welche den Ueberwinder des bösen Princips, von Tod und Teufel, den Heiland gebar.

Zuerst ward die Mutter Gottes und der Erlöser vereinzelt dargestellt. Später erscheint die Mutter mit dem Kinde.

Die ältesten Abbildungen Christi fassen denselben als den guten Hirten auf. Man hat ihm die Attribute des Orpheus und Apollon verliehen, um die Macht Dessen zu bezeichnen, welcher uns aus den Schrecken des Todes wieder ans Licht zu führen vermag. Die merkwürdigste der alten Darstellungen des Kopfes Christi ward auf dem Friedhofe zu St. Calixtus in Rom aufgefunden. Die Zeichnung war von kolossalen Verhältnissen. Das Antlitz bildet ein langes Oval; das Auge ist groß und sanft; die Züge sind von mildem Ausdrucke; das lange Haar ist auf der Mitte des Kopfes gescheitelt und fällt in reichen Massen auf die Schultern herab; der Bart ist kurz, in der Mitte getheilt und nur leicht angedeutet.

Dies ist der traditionelle Typus des Antlitzes unsers Erlösers, so wie der Brief des Lentulus an den Senat von Rom die Züge desselben beschreibt. Dieser Typus ist für alle späteren Darstellungen des Heilandes bis auf die Gegenwart herab gültig geblieben. In gleicher Weise wurden die ersten Abbildungen der Köpfe der Apostel St. Petrus und St. Paulus zu den Grundzügen, welche später die höchste Erhabenheit und Schönheit in sich aufnahmen.

Die ältesten Bilder der Jungfrau Maria, welche bis jetzt erhalten wurden, sind mosaikisch ausgeführt und befinden sich in römischen, pisanischen und venetianischen Kirchen. Die Jungfrau erscheint in kolossaler Größe, in kostbarer Gewandung, die eine Hand auf die Brust gelegt und die Augen gen Himmel gerichtet — eine erhabene Ancilla Domini. Dann folgen die Darstellungen,

in denen sie als Mutter aufgefaßt ist: sie sitzt auf einem Throne und hält das Jesuskind in den Armen. Wenn in den Katakomben, die übrigens späteren Jahrhunderten nur theilweise zugänglich blieben, keine Madonnenbilder aufgefunden wurden, so fehlt es dennoch nicht an solchen, die auf ein höheres Alter Anspruch machen, als solches selbst das älteste Christusbild besitzt. Zu diesen Gemälden gehört das von dem Apostel Lukas gemalte Bildniß der Gottesmutter, welches sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts im Besitze der Kaiserin Eudokia, Gemalin Theodosius II. in Jerusalem befand, wie die „Kirchlichen Annalen" des Baronius, so wie die Schriften des Theodoros Lector und Nikephoros Kallistos berichten. Dies Bildniß, welches man seit 1150 in Wladimir und seit 1451 in Moskau bewahrte, stellt die Mutter Christi in einem Alter zwischen vierzig und fünfzig Jahren dar. Da sich die heilige Jungfrau mit dem zwölften Lebensjahre dem heiligen Joseph verlobte, so würde sie zur Zeit der Apostel allerdings sich in dem Alter der angehenden ältern Matrone befunden haben.

In dem Zustande der ersten Anfänge ward die christliche Kunst Roms durch die wilden Kämpfe erdrückt, welche dem Tode Theodosius des Großen im Jahre 393 folgten. Das römische Weltreich ward in das occidentalische und orientalische Kaiserthum zerrissen, und was das alte Rom an lebensfähigen Kunstkeimen besaß, rettete sich nach dem sichern Byzanz. In Italien ward die Kunst auf ein halbes Jahrtausend vernichtet, wenn das Wiedererwachen derselben von der Thätigkeit des Bonannus von Pisa im Jahre 1180 an datirt wird.

Schon die Italier hatten die Vorstellung ausgebildet, daß die Malerei, welcher in Rom stets nur eine untergeordnete Bedeutung eingeräumt worden war, der Darstellung der heiligen Personen und Mysterien des Christenthums nicht würdig genug sei. Dies Urtheil mochte vollen Grund in der meist nur für die Decoration angewendeten Malerei haben, ward aber durch die Vorliebe der Römer für das Mosaik und die Reliefdarstellung unterstützt. Diese Richtung auf die Sculptur schlug die christliche Kunst auf lange Zeit hinaus in die Banden eines starren Schematismus.

Die Sculptur besaß damals so wenig wie heute die Fähigkeit, den Gehalt der christlichen Religionsgeschichte erschöpfend zum Ausdrucke zu bringen. Es genügte nicht, eine Person der christlichen heiligen Historie mit ihren Attributen, Symbolen ꝛc. darzustellen, um die Vorstellung von dem Wesen dieser Person unverkürzt zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst hatte es nicht mehr, wie bei den Göttern Griechenlands und Roms, mit den auf einen bloßen Begriff zurückzuführenden Gottheiten zu thun, die, durch menschliche Machtvollkommenheit geschaffen, in ihrer abgeschlossenen Persönlichkeit einen concreten Kreis von Naturanschauungen repräsentirten, sondern mit wirklichen Menschen, mit Propheten und Heiligen, mit dem lebendigen Sohne des Schöpfers Himmels und der Erden.

Diesen Lebendigen wohnte die Freiheit, die Selbstbestimmung inne. Sie waren nicht gleich den von Menschen geschaffenen Olympiern von der äußerlichen Nothwendigkeit gebunden, nach welcher sie im Geiste einer ihnen zudictirten Rolle und nicht anders erscheinen durften, sondern die lebendigen, heiligen Personen handelten nach freien Entschlüssen, aus ihrem eigenen Geiste und Gemüthe geboren. Diese Personen mußten unter den Bedingungen des wirklichen Lebens dargestellt werden, wenn die Kunst der Historie genügen wollte. Statt der heidnischen Statuen, welche im Leben als eine Personification der Begriffe vom Leben, aber selbst ewig leblos dastanden, bedurften die christlichen heiligen Personen zu ihrer unverkürzten Erscheinung der lebendigen Action, des Ausdrucks ihrer Gedanken und Empfindungen. Wohl sind diese begrifflich zu fassen; aber dieser abstracte Ausdruck des Wesens einer unserer heiligen Personen wird nie mit dieser selbst identisch sein können. Stellt die Kunst diese abstracte Auffassung dar, so sinkt sie zur bloßen Phrase, zum Gebiete der Allegorie hinab.


Raphael Santi. W. French sc.

Die heil. Jungfrau im Grünen. The Virgin and Children.

Die Sculptur konnte in der isolirten Rundfigur, ihrer Natur nach, nur eine begriffliche Personification der heiligen Personen geben. Die verfestete Bewegung, unabhängig von Luft und Licht mußte die Symbolik zu Hülfe nehmen, um auf dasjenige hinzudeuten, was sie nicht auszudrücken vermochte — die Innerlichkeit der Personen, statt welcher die Götter Griechenlands nur ein Aeußerliches besitzen, wodurch der Begriff ihres Wesens völlig erschöpft wird. Um die heiligen Personen vollkommener, als dies in der Rundfigur geschehen konnte, künstlerisch zu erfassen, wandte man sich der Reliefdarstellung zu.

Das Relief eröffnet der Epik einen Spielraum, der jedoch für die Zwecke der christlichen Künstler gleich vom Anfange an als ungenügend erscheint. Die ältesten Reliefs derselben, welche wir aus Beschreibungen kennen, zeigten schon die Aufnahme malerischer Motive, die Einführung von perspectivisch gedachten Hintergründen mit Landschaften, Städten oder solchen Scenen, wodurch das, was im Vordergrunde dargestellt war, erläutert wurde. Eine solche Ausnutzung des flach gedachten Grundes kennt das antike Relief nicht.

Ein Beispiel davon, wie man in der frühesten Zeit der christlichen Kunstausübung die Reliefdarstellung handhabte, liefert noch heute die russische Volksmalerei, die Heiligenbilder-Fabrik zu Susdal. Im Vordergrunde wird z. B. Christus gekreuzigt; im Hintergrunde steht ein Berg mit einer Aushöhlung — dem Grabe Christi, an welchem die Hüter durch die Engel verscheucht werden, indeß Christus aufersteht; oben auf dem Berge aber geht die Himmelfahrt vor sich. Diese Bilder, welche genau nach den überlieferten Mustern seit länger als einem Jahrtausend gemalt werden, gründen sich auf die ältesten byzantinischen Reliefs und Mosaikgemälde.

Wie durch das Gefühl des Ungenügenden ihrer Darstellungen gepeinigt, versuchten es die Künstler der frühen christlichen Zeit, in den Reliefs wie auch in den Mosaiken eine Vertiefung des Grundes zu gewinnen, um denselben ausnutzen zu können. Sie brachten hier perspectivisch verjüngte Darstellungen an. Erst dann, als die mit großer Raschheit sinkende Technik diese Behandlung als zu schwierig erscheinen ließ, begnügte man sich mit einigen Bäumen oder Blumen im Hintergrunde, mit Engelsköpfen in den Ecken der Production, oder besäete den Grund mit Sternen, unter denen auch der Mond und die Sonne erscheinen, bis man den Grund einfach mit Goldfärbung zudeckte.

Da man daran verzweifelte, den dargestellten Figuren durch eine deutlich ihre Intentionen ausdrückende Bewegung in Stellung und Mienen Wirksamkeit zu verleihen, so suchte man durch die Entfaltung eines reichen Farbenglanzes das Auge zu fesseln. Dies gilt zunächst für das Mosaik, sodann für die Reliefdarstellungen.

Die ersten byzantinischen Tafelmalereien zeigten sich als getreue Abbilder der Reliefs, sowohl was die Anordnung, die Zeichnung, wie die Färbung betraf. Anfänglich ward noch so viel Schattirung angebracht, um die schwachen Erhebungen der Reliefbilder nachzuahmen. Bald aber ließ man diese Malweise fahren. Die Farben wurden unvermischt und ohne gebrochene Töne angewandt und nur auf die höchste Lebhaftigkeit des Colorit hingearbeitet. Die Gesichter wurden bis in die feineren Züge hinein oft sehr sorgfältig, fast miniaturmäßig gezeichnet; aber die Färbung war eine aus einem gleichmäßigen, gelbröthlichen Fleischtone bestehende. Die Formen sind zur völligsten Plattheit herabgesunken. Die Anordnung der Figuren mahnte an das Relief: sie sind im Vordergrunde meist in einer Reihe aufgestellt; dann folgt vielleicht eine zweite Reihe rc. Diese Eintönigkeit des Arrangements ward noch durch die Folge der Figuren nach Maßgabe ihrer körperlichen Größe vermehrt. Von den Seiten der Bilder bis zum Mittelpuncte derselben folgen einander die Figuren wie die größeren oder kleineren Gestalten der Fronte eines Infanterieregiments, oder einer Reihe von Orgelpfeifen. Hiermit war das Princip der Monotonie aber noch nicht auf den Gipfel getrieben.

Bei der völlig plan gewordenen Malerei, bei der Abwesenheit einer perspectivischen Behandlung der Zeichnung und einer natürlichen Lichtwirkung ward es nothwendig, jede Verkürzung zu vermeiden. War dies unmöglich, so mußte den zu verkürzenden Theilen eine solche Position gegeben werden, daß dieselben dennoch nicht zu übersehen waren. Es bildeten sich nach und nach Regeln, auf welche Weise ein oder das andere Glied verdreht dargestellt werden mußte, damit die platte Figur nicht etwa so aussehe, als sei dieselbe an dem betreffenden Gliede verstümmelt. Die unnatürlichste Steifheit bürgerte sich durch diesen handwerksmäßigen Schematismus ein. Statt des charakteristischen Ausdrucks belebter Personen trat die starre Grimasse ein und der Wechsel natürlicher Bewegungen ward verbannt durch eine hölzerne Symmetrie.

Durch die religiösen Anschauungen ward ein Rückweg zur natürlichen Erscheinung abgeschnitten. Die Naturnachahmung ward als ein heidnisches Princip angesehen. Die christlichen Künstler hatten daher eine andere Bahn einzuschlagen. Das Wort des heiligen Clemens (gest. 220) hatte keine Geltung mehr: daß die Nachahmung der Natur das Verdienst der Malerei bilde und die Darstellung bloßer Phantasiegebilde als verwerfliches Blendwerk zu betrachten sei. Der kunstverständige Bischof Theodoretus (gest. 458) sagt: Natur ist der Urtypus, Kunst das Abbild. Jedes Abbild kann nur dann Ruhm haben, wenn es dem Vorbilde ähnlich ist.

In der ersten Periode der byzantinischen Tafelmalerei aber machte sich bereits die Ansicht geltend: daß die himmlischen Dinge kein Vorbild in den irdischen haben könnten; daß die, durch Adam's Sündenfall verderbte Natur (im allgemeinsten Sinne) nicht den Anspruch besitze, in heilige Anschauungen eingeführt zu werden. Der Maler habe also nur seine Ideen, seine Inspiration, seine Visionen zu Rathe zu ziehen, wenn er Dinge malen wolle, welche nur für das geistige Auge existirten. Somit ward die conventionelle Darstellung, der Typus der Tradition in der Kunst, für unantastbar erklärt und die Unnatur auf den Thron gesetzt. Bereits auf dem zweiten Concilio zu Nicäa konnte ausgesprochen werden: Die Maler erfinden nichts, sondern die Erfindung und Composition sind die Sache der Väter (der Kirche). Die Darstellung allein ist die Sache der Maler*).

Obgleich diese Regel zunächst nur dahin abzielte, eine falsche Auffassung der heiligen Geschichten, eine Verdrehung der unter schweren Kämpfen aufgestellten Dogmen zu verhüten und die Verbreitung häretischer Anschauungen zu verhindern: so ward doch dadurch nicht minder die conventionelle Darstellungsweise vorläufig verewigt. Statt der Darstellung des Sanctionirten einen freien Spielraum zu lassen, beschränkte man den Modus derselben auf das bisher üblich Gewesene und öffnete damit der allertiefsten Geistlosigkeit die Pforten.

Die zu einer bloß äußerlichen Tradition entgeistigte Kunst ward von den Byzantinern bis zum Untergange ihres Reichs in derselben Weise geübt, wie die große Anzahl von griechischen Tafelbildern beweisen, die aus den letzten Zeiten des oströmischen Reichs stammend, in Italien sich vorfinden. Das Beste, welches die byzantinische Malerei aufzuweisen hat, sind die Miniaturen zu den Manuscripten, unter denen der Menolog der vaticanischen Bibliothek, der Codex des St. Gregor von Nazianz ꝛc. sich befinden.

Es war der lateinischen Kirche vorbehalten, in ihrem Schooße die Kunst zu neuem Leben, zu ihrer natürlichen Freiheit sich heranbilden zu lassen. Es war i. J. 1066, als St. Desiderius, als Papst von Rom Victor III. genannt, nach Griechenland sandte, um mehre namhafte Künstler zur Ausmalung von Monte Casino zu Subiaco einzuladen. Die reichen Städte Italiens ahmten sofort dies Beispiel nach, voran Pisa. Hier war eine gewaltige Kathedrale im Entstehen. Die Pisaner, durch die griechischen Künstler auf die sculpturale Verzierung derselben aufmerksam gemacht und durch

*) Concil. Nic. II. act. VI, ed. 1714.

die Kunde von den glyptischen Schätzen der Griechen entflammt, ließen Nachforschungen und Ausgrabungen nach antiken griechischen Statuen anstellen, mit denen sie namentlich den Architekten Buschetto betrauten, der, von Geburt ein Grieche, vielleicht seinen Namen daher erhielt, weil er ganz Griechenland durchpflügen (bouskaphein) mußte, um antike Bildwerke aufzutreiben.

Die Ernte der Pisaner war bedeutend, obgleich bereits unter Arkadius der Befehl ergangen war, alle alten Bildwerke, welche sich in den Tempeln oder sonst irgendwo befänden, nach der Hauptstadt zu senden. Die Wirkung dieser Vorbilder eines geläuterten Geschmacks auf die italische Malerei kann nicht zu hoch angeschlagen werden, denn aus der Sculptur heraus folgte die ruhmwürdige Entwickelung derselben.

In Pisa erstand die erste Bildhauerschule, von Buschetto gegründet. Hier ward es versucht, die Antike nachzubilden und die Architektur nach den Vorbildern der griechischen Blütenperiode zu behandeln, wie denn durch die von Buschetto angeordnete Aufstellung von Säulen den Italiern die verschiedenen Colonnenordnungen der Heimat des Künstlers anschaulich gemacht wurden.

Ein zweiter großer Bildhauer Pisa's war Nicolo, genannt Pisano, und die dritte Periode des Aufschwungs der Sculptur in Italien bezeichnet der herrliche Lorenzo Ghiberti, der Florentiner, dessen Thüren der Kirche von San Giovanni nach Michel Angelo's Ausspruche würdig waren, die Pforte des Paradieses zu zieren.

Nur langsam gewann die Bewegung in der Bildhauerei einen Einfluß auf die Schwesterkunst. Man malte noch immer in der byzantinischen Weise und in der Regel waren es Griechen, welche an der Spitze der Malerschulen standen, wie zu Pisa, Siena, Venedig.

Wir sind beim dreizehnten Jahrhundert angelangt. Pisa besaß in seinem Giunta Buffalmacco einen Künstler von Ruf; Siena hatte seinen Guido, Florenz den Bartolomeo, Arezzo den Margheritone, Venedig den Theophanes, den Gründer der dortigen Malerschule. Alle malten in byzantinischem Geschmack mit starrer, symmetrischer Anordnung, mit schwerem Farbenton, Goldausputz und ohne Rücksicht auf die perspectivischen Regeln, unter denen die natürlichen Gegenstände erscheinen.

Die Figuren, welche diese Maler darstellen, waren sehr lang und dürr; die Gesichter zeigten ein schmales Oval; die langgespaltenen Augen waren fast immer halb geschlossen. Die Nase, welche von der Stirn ab in einer geraden Linie verlief, erschien lang, das Kinn dagegen sehr kurz. Von einem Affecte in den Mienen war kaum eine Spur. Die Draperie war schwer, symmetrisch geordnet, mit eckig brechenden Falten. Die Verkürzungen wurden entweder vermieden, oder die darzustellenden Theile wurden ohne Rücksicht auf die Körperhaltung flach gelegt. Alles befand sich im Bilde auf derselben Fläche.

Es war Giovanni von Florenz (1240 — 13021), dem edlen Geschlechte der Cimabue's angehörend, das auch Gualtieri genannt wurde, welcher den ersten Schritt machte, die eisigen, starren Gestalten, die bisher das Gebiet der Malerei monopolisirten, zu beleben und in Bewegung zu setzen. Aber erst sein Schüler Ambrogiotto Bondone, bekannter unter seinem Vornamen Giotto, löste den Bann, in welchem die Figuren der Malerei so lange geschmachtet hatte. Dante singt von ihm:

Credetto Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido —
Sicchè la fama di colui oscura.

Er ließ die Handlung in realer Weise vor sich gehen; verlieh seinen Figuren den Ausdruck des Gedankens und der Empfindung, damit sie ohne die Vermittelung der Inschriften, welche man sonst aus dem Munde der dargestellten Personen hervorgehen ließ, ihre Intentionen deutlich machten. Besonders aber war es die Einführung der Verkürzungen, wodurch er die hölzerne Phalanx der by-

zantinischen Figuren brach und den Anschein lebendiger Bewegung erreichte. Seine Draperie war zwar noch schmalfaltig und an den Endfalten oft eckig; aber sie gehorchte den Bewegungen der Figuren und sah nicht mehr einer geschnitzten, ausgezackten Blende ähnlich, hinter welcher die Figuren bis an den Hals verborgen standen.

Kaum war Giotto's Zauberspruch erklungen, so theilte sich die Bewegung in der Malerei ganz Italien mit.

Unter den Nachahmern Giotto's stehen obenan: Andrea Cioni, genannt Orcagna, Simone Memmi und Taddeo Gaddi. Trotz ihrer hohen Begabung sind diese Schüler keineswegs diejenigen Künstler, welche dem Princip der Bewegung, das von Giotto den Anfängen nach eingeführt wurde, einen entschiedenen Einfluß gesichert hätten. Ihre Erfindung ging nicht über die des Meisters hinaus. Wie Nicolo Pisano, der Bildhauer, dem Giotto den richtigen Weg gezeigt hatte, so bedurfte es abermals eines Sculptors, um einen feurigen erfinderischen Genius in der Malerei für den Fortschritt zu inspiriren.

Dieser Bildhauer war Lorenzo Ghiberti. In seinen Reliefs an den Thüren von San Giovanni zu Florenz verband sich eine edle Simplicität der Auffassung mit einer gewaltigen Kraft für die Darstellung des innerlichen Kerns seiner Figuren. Die Composition seiner Gebilde ist einfach, die Handlung aber deutlich. Die Bewegungen sind nicht allein frei, sondern von großer Anmuth; ein schwunghafter Rhythmus verbindet die wechselnde Erscheinung der Gestalten; lichtvoll und mit einer edlen Bemessenheit treten sie uns nahe, um uns mit ihren Gedanken und Empfindungen zu erfüllen. Es ist die plastische Epik, welcher wir in Lorenzo's Werken begegnen. Diese Epik machte Epoche in der Kunst Italiens. Sie blieb das leitende Princip der verschiedenen Schulen, welche nach und nach zu blühen begannen und trotz mancher Besonderheiten die epische Darstellung bis zum Erscheinen jenes großen Dramatikers festhielten, der in der Kunst bis an die Grenze des Darstellbaren vordringen sollte — Michel Angelo!

Den ersten Rang behaupteten bis zum Jahre 1450 die Florentiner. Ihnen folgten die Bologneser und Paduaner. Die Venetianer waren am meisten der byzantinischen Malweise getreu geblieben. Die Reformatoren dieser Schule, die Gebrüder Bellini mußten erst durch Gentile Fabriano, einen Umbrier, gebildet werden, welcher sammt Ottaviano Martis dieser Schule eine Bedeutung verlieh.

Aus der Schule des Ghiberti ging Paolo Uccello hervor, der Erste, welcher die Regeln der Mathematik auf die Perspective anwandte und ein streng wissenschaftliches Verfahren statt der bisherigen Unsicherheit der perspectivischen Behandlung einführte. Für ihn übersetzte Manetti die „Elemente des Euklid." Dem Theoretiker Uccello ging in Masaccio, mit seinem eigentlichen Namen Tommaso Guido aus San Giovanni geheißen, die Kraft des Schaffens zur Seite.

Masaccio war es, welcher den letzten Rest der Unfreiheit der Figuren brach. Er war nicht allein ein Meister in der Verkürzung, sondern stellte seine Figuren unter die Herrschaft des Lichts. Man sagte von ihm, daß er eben sowohl die Seele als den Körper zu malen verstehe. Er wirkte bis zur Mitte des fünften Decennii des fünfzehnten Jahrhunderts. Er fing bereits an, die Architektur und die Ansätze zur Landschaft in seinen Gemälden einzuführen und zeigte mehr Nacktes, als man bis dahin darzustellen gewohnt gewesen war.

Die Mangelhaftigkeit der Behandlung des Nackten verminderte sich durch die Bestrebungen des Luca Signorelli, welcher die Anatomie zu seinem Studium machte. Seine Gemälde im Dome von Orvieto sind Muster von richtiger Zeichnung, von Leichtigkeit und Grazie der Bewegung, die Signorelli im Fluge aufzufassen verstand. Die Draperie ist groß und leicht behandelt und ist kaum in ihrer, der Bewegung der Glieder gehorchenden, Undulation übertroffen worden.

Mit Domenico Ghirlandajo hatte die alte florentinische Schule eine Freiheit in der Darstellung erreicht, welche völlig realistisch gewesen sein würde, hätten die Künstler nicht stets Sorge getragen, daß die Charakteristik ihrer Figuren nie so vollkommen durchgeführt wurde, um gewisse stehend gewordene Begriffe von schönen Formen aufzuheben. Hierher gehört ein bestimmter Gesichtsschnitt: ein sehr längliches Oval des Antlitzes, eine übertriebene kurze Oberlippe, ein massives Kinn, ein unpracticabel kleiner Mund bei den weiblichen Figuren, bei Engeln und Kindern. Die Stimmung der Bilder ist durchgehends ein milder Ernst; der Gefühlausdruck erscheint stets gehalten, maßvoll; der ganze Eindruck der Gemälde ist ein harmonischer, klarer, morgenfrischer.

Anders erscheinen die Paduaner, die Jünger des Francesco Squarcione. Hier in Padua, an der Quelle classischer Gelehrsamkeit war die Richtung auf die Antike erblüht, wodurch Alles, was Tradition in der Kunst hieß, ausgeschlossen wurde. Die Form erscheint unter der Hand eines Andrea Mantegna mit eklektischer Strenge. Mit diesen Formen ließ sich der Inhalt der christlichen Anschauungen und Empfindungen schwer verbinden. Mantegna's Bilder können diese Kluft nicht überbrücken. Seine berühmte Madonna della Vittoria, die Jungfrau vom Siege, ist eine mehr heidnische Nike oder Victoria, als die durch Schmerzen siegreiche christliche Gnadenspenderin. Ihre Begleiter, der Erzengel Michael und Sanct Mauritius sind römische Prätorianer in der Waffenrüstung des vierzehnten Jahrhunderts.

Die Formen Mantegna's drängten ihn nach einer anderen Seite, um den entsprechenden Inhalt derselben aufzufinden. Er kam auf die Allegorie und stellte die Weisheit, Stärke, Gerechtigkeit &c. dar. Noch einen Schritt, und er kam bei Apollo und den Musen, bei Mars, Venus und Amor an. Besser, als in diesem Bilde, erscheint der Maler nirgend. Einen großartigen Wurf machte Mantegna, als er den Triumph des Julius Cäser darstellte — es war die geharnischt hervorspringende Profanmalerei, welche neben der christlichen Kunstausübung erschien.

Ganz in entgegengesetzter Richtung erscheinen die christlichen sogenannten „Mystiker", die Maler der Mysterien unserer Religion, welche von den Sterblichen nie begriffen, sondern nur in andächtiger Ekstase empfunden werden können. Bei diesen Malern ist der Ausdruck ihrer Figuren das Product eines solchen ekstatischen Seelenzustandes, der, selbst ein Mysterium, uns das Geheimnißvolle verdolmetscht.

Der bewundernswürdigste Meister der mystischen Richtung ist der Mönch Giovanni Angelico da Fiesole, mit seinem weltlichen Namen Guido Petri de Mugello genannt; der Beseligte (il beato), welcher in seiner tiefen Empfindung, in seinem inbrünstigen, andächtigen Aufschwunge zu dem unfaßbar Geheimnißvollen, zu dem gnadenreich Anbetungswürdigen und in seiner, alles Irdischen entkleideten, fast visionären Größe von keinem Maler erreicht wurde. Seine Madonnen sind der Ausdruck des tiefsten, innerlichen Friedens; ein lichtreiner Liebreiz umgiebt sie, der nicht von dieser Welt ist. Wenn die Mysterien, welche die Erde mit einem glorreichen und beseligenden Jenseit verbunden, dargestellt werden sollen, wie sie der kindliche Sinn des ekstatischen Gläubigen in geweihten Stunden ahnt, so giebt es in der Malerei kein höheres Vorbild als diesen Dominicanermönch des Convents von S. Marco zu Florenz.

Seine Madonna ist diejenige des heiligen Bernhard. Sie ist jener edle Stern aus Jakob, dessen Stral die ganze Welt erhellt; das glänzende Gestirn, welches, wie der Psalmist sagt, über diesem großen und weiten Meer aufgehen mußte, stralend durch Verdienst, leuchtend durch Vorbild.

Angelico's Madonnen sind die Verkörperung der wunderbar schönen und zarten Hymne: Ave Maris Stella! Gegrüßt seist Du Meeresstern!

Ut axe sunt serena
Nocturna sidera,
Ut verna sunt amoena
In campis lilia:
Sic, Virgo, claritatis
Es flore fulgida;
Sic, Mater, caritatis
Es ore limpida!

Wie hoch am Himmelszelte
Zur Nacht die Sterne glühn,
Wie reizend in dem Felde
Im Lenz die Lilien blühn:
Ist, Jungfrau, Deine Blüte
Der hellsten Reinheit Bild,
Du Mutter, deren Güte
Als Segen niederquillt!

Diese Madonnen Fiesole's stehen den griechischen impassiblen starren, innerlich wie äußerlich unbewegten Bildern der Jungfrau, diesen vereiseten Idolen, so wie denjenigen Andrea Mantegna's gegenüber, welche uns ein vorwiegend Aeußerliches darbieten, das in den meisten Fällen, auf eine malerische Situation hinausläuft.

Auf einem andern Wege schritten die Umbrier vor, deren Schule später mit derjenigen der Stadt Rom sich verschmolz. Der Beginn der Schule Roms zeigt uns Miniaturmalereien für Manuscripte, in typischer Darstellungsweise. Die Bewegungen in der Kunst, welche sich in Oberitalien vollzogen, fanden in Rom, so wie in den bedeutenden Städten des Kirchenstaats eine lange Zeit hindurch nur einen schwachen Nachhall. Ohne der älteren Meister zu erwähnen, deren Werke des Ausdrucks der Individualität der Maler, eben ihres gleichförmig typischen Wesens halber, entbehren, beginnen wir mit Gentile da Fabriano. Dieser Künstler hat einen Anhauch von der andächtigen Glut des Angelico da Fiesole, nur daß der Dominicaner ihn an Mannigfaltigkeit und Feinheit des Ausdrucks sowohl, wie an schöner Form übertrifft.

Das byzantinische Beiwerk streiften die Römer schon früh ab. Es findet sich weder der goldige Grund noch die architektonische Arabeske auf Fabriano's Gemälden aus den Dreißiger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts. Während aber die Florentiner das symmetrische Arrangement der Byzantiner überwanden, blieb dasselbe in den Schulen des römischen Staats noch immer bestehen.

Unter den römischen Schulen außerhalb Roms waren die von Perugia und Urbino wichtig. In der ersten Stadt existirte schon im dreizehnten Jahrhundert eine Malerzunft. Als Sixtus V. den Vatican mit Gemälden schmücken lassen wollte, waren es Peruginer, welche er nach Rom berief. Von den Urbinern ist außer Lorenzo di San-Severino und Giovanni Santi, dem Vater des berühmten Haupts der spätern römischen Schule, besonders Fra Bartolomeo Corradini zu nennen. Dieser wies in seinen Bildern ein wichtiges Moment auf, das für die Darstellungweise der Römer von Bedeutung wurde.

Fra Bartolomeo führte das Portrait in seine Bilder ein. Indeß er den überlieferten Formen der heiligen Personen treu blieb, stellte er die Bildnisse lebender Personen in den Vordergründen auf. Dieser Dualismus mußte nothwendig nach einer Vereinigung streben. Die Portraitfiguren konnten von ihrer Naturtreue nichts abgeben, sollten sie als solche bestehen bleiben; es kam also darauf an, den bisher typisch behandelten heiligen Personen eine größere natürliche Wahrheit zu verleihen, um die gähnende Lücke auszufüllen. Wenn die Florentiner ihre Bewegung erst aus antiken Vorbildern

entnehmen mußten, so hatten die Römer ihre Quelle viel näher. Ihre Vorbilder, die lebendigen Menschen waren zwar keine Muster von künstlerisch geläuterten, dafür aber gewiß für charakteristische Formen, so wie für einen treffenden Ausdruck.

Die mit fertigen Formen und akademischen Bewegungen handthierenden Florentiner fanden keine Schwierigkeiten figurenreiche Bilder zu geben. Die Römer blieben in diesem Puncte bedeutend zurück. Sie mußten ihre Figuren, bei denen sie nach Naturtreue strebten, lange umbilden, bevor dieselben die Intention des Malers ausdrückten, und beschränkten sich daher auf möglichste Einfachheit in der Composition, um die ihnen entgegenstehenden Schwierigkeiten nicht bis zur Unüberwindlichkeit zu häufen. Die Römer hatten den Weg betreten, welcher den Maler zwingt, in seinen Werken seine persönliche Eigenthümlichkeit möglichst unmittelbar zu entfalten, während die Florentiner, um ihre Individualität geltend zu machen, zunächst nur das Arrangement der Figuren mit den gegebenen akademischen Formen besaßen und in zweiter Linie die gewaltige Aufgabe zu lösen hatten, diese Formen charakteristisch durchzubilden — eine Aufgabe, mit welcher selbst ein Leonardo da Vinci nur sehr selten fertig zu werden vermochte.

Leonardo bezeichnet den Wendepunct zwischen der ältern und neuern Periode der italischen Kunst. Dieser wunderbare Genius umfaßte das, was die ältere Periode in sich schloß und erleuchtete gleich einem Pharus den Weg, welchen das jüngere Geschlecht der Künstler gehen sollte. In ihm vereinigen sich die verschiedenen Richtungen, welche später durch glänzende Heroen vertreten wurden.

Da Vinci war geschickt in der äußerlichen Form nach dem Muster der Antike, welche Angelo's gewaltiger Genius zum Ausdrucke seiner Gedanken mehr, als seiner Empfindung in Bewegung setzte. Er war der Meister in der Darstellung des Charakteristischen, das er bis zu der idealen Hoheit classischer Formen durchbildete gleich dem Raphael. Er auch verstand es, durch die Färbung, durch die äußerlichen Bedingungen unter denen seine Figuren erscheinen, denselben eine Wirkung auf unsere Stimmung zu sichern, welche mit der Intention des Malers im Einklang stand, gleich dem Correggio und Tizian. Da Vinci hat für jede dieser Richtungen nur Weniges, für diejenige des Raphael sogar nur einziges Bild aufzuweisen; aber dies genügt, um den Meister als ein Vorbild anzusehen. Es ist nicht der geringste Reiz in denjenigen Schöpfungen Leonardo's, welche keiner jener Richtungen ausschließlich angehören, das Ringen des Künstlers zu erkennen, oft nur herauszufühlen, alle jene Elemente zu umfassen und durch die Darstellung zu vereinigen.

Pietro Vanucci, bekannter unter seinem Beinamen Perugino, der Zeitgenosse Leonardo's, war der bedeutendste umbrische Maler seit dem Gentile da Fabriano. Mit ihm erreichte die Schule, deren Haupt er war, ihren höchsten Glanz. Das alte Umbrien begreift das jetzige Herzogthum Spoleto in sich. Die bemerkenswerthesten Städte dieser Landschaft waren Perugia, Foligno, Assisi und Spoleto. Die umbrische Gegend mit ihren abgeschlossenen Thälern und isolirten Städten war im Mittelalter als der Sitz des religiösen Enthusiasmus bekannt. Dies war der Grund und Boden, wo ein heiliger Franciscus erstehen konnte; hier war es, wo er seine sich selbst verleugnenden Schüler um sich sammelte. In den Umbriern lag eine ruhige Beschaulichkeit, eine tiefe, andauernde Empfindung, welche des Feuers jedoch nicht entbehrte, mehr, als in den Oberitalienern, welche gewohnt waren, die Umbrier als schweigsame, träumerische Starrköpfe zu betrachten, die im Puncte des hellen, raschen Verstandes mit den Toscanern sich nicht im entferntesten messen konnten.

Inmitten dieses Menschenschlags hatte sich, wenig von äußeren Einflüssen bestimmt, jene Malweise gebildet, welche in Pietro Perugino ihren Abschluß fand. Die traditionelle Form der heiligen Personen hatte sich trotz der in die Gemälde eingeführten Portraitfiguren behauptet; aber naturwahrer Ausdruck, wirkliches Leben war allgemach in jene hohlen Typen hineingeflossen. Das durch die

Letzteren ausgedrückte starre Dogma, der abstracte Lehrsatz, empfängt seine Interpretation durch die Darlegung natürlicher Empfindung. Von akademischer Formenschönheit der Florentiner ist bei den Umbriern eben so wenig die Rede, als von der mystischen Ekstase eines Fra Angelico und seiner Nachfolger. In schlichter Würde, in anspruchsloser Hoheit treten uns die heiligen Personen entgegen. Aber sie sind mit der vollen Fähigkeit ausgestattet, zu lieben, zu trauern, zu leiden; sie haben das Verständniß für menschliche Empfindungen; sie sind der vertrauenden hingebenden Frömmigkeit nahe gerückt und haben sich voll Erbarmens mit dem Trost und Hülfe suchenden Menschen auf eine Stufe gestellt, um ihr Gnadenamt verwalten zu können. Das Ueberirdische, Himmlische ist auf die allereinfachste Weise mit dem Menschlichen verbunden. Die Empfindung ist tief, innig; ihr Ausdruck klar, aber bemessen; die Wärme des Gefühls ist vorhanden, aber erscheint nicht frei, sondern in einer Art von latentem Zustande.

Auch Perugino griff gleich dem Mantegna auf heidnisches Gebiet. Seine Gemälde in der Börsenhalle zu Perugia zeigen uns neben Jesaias, Moses, Daniel und andere Propheten und christlichen Heiligen ungenirt den Fabius Maximus, Sokrates, Pythagoras, Perikles, Horatius Cocles und andere classische Berühmtheiten, welche indeß mangelhaft genug ausgefallen sind.

Besonders hervorzuheben sind Perugino's Bilder der Madonna. Sie sind voll edler Einfachheit, mit einem oft rührenden Liebreiz ausgestattet, der weniger in der Form als im Ausdrucke des Gesichts liegt. Hier ist nichts Gemachtes, nichts Gesuchtes, wie in den meisten Madonnen der Florentiner. Der Charakter der schamhaften Jungfräulichkeit, der Demuth, des frommen Gehorsams ist bei Perugino's Madonnen vorwiegend; aber dennoch schließen sie die Eigenschaften jener Himmelskönigin Raphael's in sich, welche als Siegerin ihr göttliches Kind der sündigen Menschheit zur Anbetung, zum Knieen und Niederfallen entgegenträgt.

Mustern wir die Meisterwerke der ältern italienischen Malerei mit Ausnahme des Abendmahlbildes von Leonardo, so drängt sich uns unabweisbar die Wahrheit auf: daß der Strom wahren Lebens nicht in ihnen flute. Allenthalben treffen wir auf Begrenzungen der Freiheit der Darstellung, welche von den Künstlern nicht zu überwinden waren, mögen sie in der Auffassung, oder in der Technik liegen. Die Kenntniß der Formen des menschlichen Körpers, wie solche die Griechen besaßen, finden wir nirgend auch nur annähernd und in dieser Hinsicht sind die Malerschulen Italiens neben den Kunstakademien von Sikyon, Korinth, Rhodos und Athen nicht einmal zu nennen. Das Nackte, welches die älteren Italiener zeigen, besteht in dem Antlitze und den Händen und Füßen; für die übrigen Körpertheile tritt eine reiche Gewandung ein, welche, abgesehen von ihrer Ueberfülle, noch immer auf ihren antiken Ursprung hinweist. Die Maler waren der menschlichen Gestalt, was die Bewegung betraf, nicht Herr. Das Bemessene, welches wir der Auffassung jener älteren Meister zuzuschreiben geneigt sind, da wir heute keine Schwierigkeiten der Technik mehr kennen, liegt in den meisten Fällen in einem Umgehen von Aufgaben, für welche die Darstellungsmittel der alten Zeit nicht ausreichten. Man findet auf den berühmtesten Bildern diese unsichtbare Barrière heraus, wie dies selbst bei Leonardo's Abendmahl der Fall ist, wenn man die Frage beantworten will: weshalb sitzt die ganze heilige Gesellschaft hinter dem Tische, während die ganze vordere Seite leer ist? Die Maler mußten sich einer äußern Nothwendigkeit fügen; sie mußten da Halt machen, wo ihnen die Darstellungsmittel ausgingen, um sich wieder in dem hinreichend bekannten Kreise zu bewegen, anstatt frei nach innerer Nothwendigkeit ihre Gebilde zu formen.

Ein wichtiges Mittel zur Erreichung der höchsten Wirkungen der Gemälde in Bezug auf Licht, Luft und Localton war zwar durch die von Antonello von Messina in Italien eingeführte und von dem Venetianer Gian Bellini rasch zu einer hohen Stufe emporgehobenen Oelmalerei gegeben,

genau betrachtet war aber weder die Composition, noch die Art der Auffassung der Figuren für diesen lebendigen Farbenschmuck geeignet. Das sehr schwach vertretene innerliche Leben, der Mangel an naturwahrer Charakteristik erheischten die trockene Färbung des Fresco oder der allenthalben gewöhnlichen Temperamanier. Von allen Richtungen war es die umbrische, welche die meisten, dem Wesen der Oelmalerei entsprechenden Eigenschaften besaß. Daß die bei den Umbriern angebahnte Naturwahrheit durch die Oelmalerei gewaltig emporgehoben wurde, bedarf keiner Bemerkung. Ein weiter Weg aber war noch zurückzulegen, bevor Licht und Luft, wie beim Correggio zum dominirenden Princip eines Gemäldes werden konnte.

Zuerst kam der Mächtige, welcher den Bann brach, in welchem der menschliche Körper in der Malerei befangen war, Michel Angelo.

Dieser Genius ist einer der größten Repräsentanten der Concentration der geistigen Kräfte. Neben ihm erscheint da Vinci, welcher seine Kraft zersplitterte und verzettelte, fast dilettantenhaft. Während da Vinci, umfassend gebildet, für Alles empfänglich war und für nicht viel weniger als Alles Geschick besaß, hat er die einzelnen Zweige der Kunst im Ganzen genommen wenig gefördert.

Leonardo zeichnete mit einer großen Leichtigkeit und besaß gute anatomische Kenntnisse. Er fand keine Schwierigkeit in der Auffassung und Darstellung der rapidesten Bewegung. Dennoch ist seine Zeichnung nicht frei. Nur in sehr wenigen seiner letzten Lebensperiode angehörenden Bildern schwingt er sich über die in Florenz herrschend gewordene akademische Manier hinaus, die sich die Antike nach ihrer Weise für die bequeme Benutzung zurecht gelegt hatte.

Der letzte Grund der Bewegung fehlt in der Regel auf Leonardo's Bildern. Es wäre schwer, aus der Mehrzahl derselben die Ursache herauszufinden, weshalb die Figuren eben in der vom Maler beliebten Weise erscheinen und nicht etwa anders. Sehen wir seine heilige Anna im Louvre. Die ehrwürdige Mutter der Jungfrau hält diese, welche mit dem Jesuskinde spielt, auf den Knieen, während das letztere mit einem Lamme tändelt. Es liegt nicht die allergeringste Nothwendigkeit vor, in diesem Gemälde die heiligen Personen zu erkennen, welche der Meister geständigermaßen darstellen wollte. Die Idee einer genauen Verbindung, einer Verschlingung der Figuren ist ganz im Allgemeinen genommen und in der möglichst äußerlichen Weise aufgefaßt, um zu allernächst eine ungewöhnliche Gruppe zu bilden. In diesem „Ungewöhnlichen" lag das Interesse des Meisters an der Darstellung. Aber er mußte uns zeigen, in welcher innerlichen Weise diese Figuren mit einander verbunden waren; der Charakter seiner Personen mußte eben durch die besondere Art, in welcher der Maler sie vorführte, auf eine für unsere Empfindung wirksame Weise dargelegt werden und wenn Leonardo etwas Ungewöhnliches in seinem Bilde einführte, so mußte dies den Zweck haben, die Figuren in ungewöhnlichem Grade als solche erscheinen zu lassen, die sie vorstellen sollten.

Aber Leonardo bleibt in den meisten Fällen bloß äußerlich. Was seine Personen vornehmen, können sie ebensowohl unterlassen. Es handelt sich nur um das Belieben des Malers. Wären seine Personen innerlich selbst berechtigt, wären seine Gebilde mehr beseelt, so würde in ihnen die Nöthigung für den Maler gelegen haben, dieselben völlig zur Erscheinung zu bringen. Leonardo konnte nur deshalb von so zahlreichen Gemälden sich abwenden, sie unvollendet zur Seite werfen, weil sie dieses innerlichen Elements, der Kraft des Geistes und der Empfindung ermangelten, die zunächst den Maler fesseln muß, bevor sie sich des Interesses des bloßen Beschauers des Bildes bemächtigen kann.

Um seinen Figuren die Macht dieses innerlichen Lebens zu verleihen, wandte sich Leonardo an die Beleuchtung und das Colorit. Diese sind allerdings sehr gewaltige Factoren, wenn sie mit naturwahr aufgefaßten Objecten verbunden werden. Besitzen die Gegenstände aber diese Eigenschaft

nicht, so bilden Beleuchtung und Färbung den schärfsten Commentar des Fehlenden. Sie machen den Mangel eines innerlichen Lebens erst recht in die Augen fallend, statt denselben zu verdecken. Vielleicht kein Maler hat so viele Experimente mit dem technischen Theile der Färbung angestellt, als Leonardo da Vinci; dennoch hat er das Geheimniß nicht gefunden, wie man die Innerlichkeit malt, wenn das Object rein äußerlich aufgefaßt ist.

Sein großer Nebenbuhler Michel Angelo wandte die ganze Kraft seines Geistes eben auf die Aeußerlichkeit der Figuren. Die bloße Form sollte für ihn der Ausdruck des Inhalts seiner Gedanken werden. Er bedurfte keiner außerhalb seiner Figuren liegenden Bedingungen, keiner Beleuchtung, keiner Färbung. Seine Macht war die Zeichnung, der Umriß. Er schuf in der Malerei ein Geschlecht von bewegten Bildsäulen. Waren die Florentiner in ihren Figuren nie unter die Oberfläche hinab eingedrungen, so baute Michel Angelo seine Menschen wahrhaft schöpferisch von Innen heraus, das heißt, was die Körperlichkeit betraf. Er fing mit den Knochen an, statt mit der Epidermis; er überzog das Skelet mit Sehnen, Bändern, Adern und Muskeln und setzte diese Automaten bis zur höchsten Aeußerung ihrer Kraft in Action.

Hier war mehr, als die Griechen jemals zu geben gewagt hätten, sollten sie es auch vermocht haben. In dem streng Bemessenen der menschlichen Figur und ihrer natürlichen Oekonomie suchte Angelo den Ausdruck für das Maßlose seiner Einbildungskraft zu finden. Bei ihm ist von der akademischen Form, welche die älteren Florentiner und Leonardo da Vinci durch eine oberflächliche Nachahmung der Antike sich aneigneten, keine Rede. Er hat es nur mit anatomischen Prämissen zu thun. Michel Angelo kennt jede Faser des Muskelgeflechts und er schont nicht eine einzige, um uns Dasjenige zu zeigen, was er für die höchste Kraftentfaltung hält. Indeß wir seine Vordersätze als richtig anerkennen, zwingt er uns auch seine Consequenzen — die aufs höchste gesteigerte Bewegung, als unanfechtbar auf, und wir müssen seine Figuren unter seinen Voraussetzungen — in den meisten Fällen — uns als mögliche gefallen lassen.

Als mögliche Figuren im Reiche der Phantasie und des Gedankens! Michel Angelo's Figuren gehören nicht der sinnlichen Welt an. Kein menschlicher Körper würde die Bewegung, welche Michel Angelo seinen Figuren giebt, ertragen, ohne aus den Fugen gesprengt zu werden. Seine Gestalten, in das Licht der Sonne gebracht, und als Menschen uns gegenüber tretend, würden Ungeheuer sein, die mit uns ebenso wenig als eine Gesellschaft von antediluvianischen Riesenthieren gemein haben würden. Michel Angelo's Figuren ertragen keine naturgemäße Färbung; eine solche Beleuchtung aber genügt ihnen selten: sie haben in dem Labyrinth ihrer Muskeln immer mehr zu zeigen, als wir unter der gewöhnlichen Wirkung des Lichts zu sehen vermögen. Der Künstler hat es sehr oft nothwendig uns selbst da noch sehr deutliche Detailformen zu zeigen, wo, bei einer naturgemäßen Beleuchtung, sich dichte Schatten lagern sollten, in deren Schleier die feinen Einzelnheiten des Reliefs nicht mehr zu erkennen sind. Michel Angelo besinnt sich in einem solchen Falle keinen Augenblick, die natürliche Wirkung des Lichts zu opfern, damit wir seine gemalten Figuren gleichsam mit den Augen betasten können. Er denkt stets in erster Linie als Bildhauer, dann erst malt er seine sculpturalen Conceptionen.

Michel Angelo hat wenige Bilder aufzuweisen, welche das wirkliche Leben wiederspiegeln sollen. Aber selbst diesen hat er eine Wendung zu geben gewußt, daß er frei das Feld seiner Phantasie beschreiten konnte. In seinem Carton, welcher die im Arno badenden florentinischen Soldaten darstellt, wie dieselben von der Trompete in den Kampf gerufen werden, zeigt Michel Angelo wesentlich einen unmittelbar dem Leben entlehnten Vorgang. Aber für die Art, wie er denselben darstellt, werden wir schwerlich im Leben eine Analogie finden. Diese nackten oder halbangekleideten Figuren

erscheinen gleich einer Legion von borghesischen Fechtern, von Gladiatoren der Arena, die sich mit einer Anspannung der Muskeln die Beinkleider anziehen oder die Hemden überwerfen, welche genügen würde, einen Bär zu erwürgen oder einem menschlichen Gegner die Glieder zu zerbrechen. Wir haben, wenn wir diese Gestalten nur kurze Zeit betrachten, keinen Gedanken mehr an Das, was dieselben thun, sondern sind durch das Wie? der Action von dieser selbst vollständig abgezogen.

Wenn es jemals einen Künstler gab, dessen Gebilde ganz und gar sein ausschließliches Eigenthum waren, so ist es Michel Angelo. Für ihn giebt es kein anderes Maß der Erscheinung, als seine geistigen Anschauungen, die er durch die machtvollste Phantasie stützt. Das wirkliche Leben bietet diesem Genius nichts als todte Figuren, die er nach seinem Willen belebt. Durch diesen Act treibt er seine Figuren sofort über alles natürliche Leben hinaus. Er sorgt nicht, ob seine Gestaltungen mit unseren Empfindungen in Verbindung bleiben, oder ob dieselben uns, gleich den Geschöpfen aus einer andern Welt gegenüber treten, mit denen wir keine Spur von innerer Gemeinschaft haben. Es genügt ihm, seine Gedanken uns dramatisch vorzuführen, seine erhabenen Anschauungen zu verkörpern und uns seine übersinnliche Welt vor Augen zu stellen. Er malt Gedankendinge, an denen die Empfindung keinen Antheil hat. Das Pathos, welches seinen Gebilden zugeschrieben wird, liegt in der gewaltigen Anstrengung, in dem aufs höchste gespannten Kraftaufwande, welcher erforderlich wurde, um durch die sinnliche Erscheinung Uebersinnliches zur Erscheinung zu bringen.

Es ist nicht zu verwundern, daß Michel Angelo, dieser große Anatom, in seinen Figuren voll physiologischer Fehler ist. Sehr selten ist die Bewegung bei ihm natürlich harmonisch. Er bringt an dem einen Theile des Körpers Muskeln ins Spiel, welche die Action anderer Theile in dem lebendigen Körper ganz gewiß bedingen würden. Er zeigt uns z. B. den Rücken einer Figur, auf welchem jeder Muskel, jede Sehne in straffem Relief hervorspringt und giebt den Oberarmen, oder den Oberschenkeln und Waden einen schlaffen, kraftlosen Ausdruck. Während er aber den Rumpf in einer wie durch Galvanismus erzeugten krampfigen Bewegung darstellt, schildert er uns vielleicht die innere Qual eines Verdammten, der durch seine ohnmächtigen Glieder uns von seiner Hoffnungslosigkeit Kunde giebt, bis in Ewigkeit hinein seiner Pein sich entledigen zu können. Theilte sich der Schmerz im Thorax sympathetisch den übrigen Körpertheilen mit, so war nur das Mittel für den Ausdruck der einen Hälfte der Anschauung des Künstlers gegeben; er wollte jedoch beide vorführen.

Dieses Mangels an Harmonie der Form wegen steht Angelo immer hinter seinem Vorbilde, der Antike, zurück. In Athen würde man zur Zeit des Phidias die Gebilde dieses Künstlers für Ausgeburten des Wahnsinns gehalten haben. In ihrer physiologischen Unmöglichkeit liegt die schlimme Wirkung, welche die Figuren Michel Angelo's auf die Nachahmer derselben äußerten, denen die Intentionen des Meisters nicht inne wohnten. Angelo giebt uns die Formen eines fünfundzwanzigjährigen Athleten und setzt denselben einen Greisenkopf auf — sein Moses. Welch ein Contrast des jüdischen jupiterähnlichen Gesetzgebers mit dem Zeus des Phidias! Angelo malt (an dem Gewölbe der Sistina) ein Riesenweib, der nordischen Mythe mit ihren Hünengliedern angehörend, und giebt ihr den — freilich ins Ungeheure vergrößerten Kopf und den Gesichtsausdruck eines zehnjährigen Mädchens — die Madonna.

Neben Michel Angelo, der seine Despotennatur nirgend verleugnet, steht der milde Raphael Santi, oder gewöhnlicher Sanzio genannt.

Raphael, im Jahre 1483 zu Urbino geboren, war der Schüler Pietro Perugino's. Seine ersten Anfänge sind ganz im Geiste dieses Meisters gehalten. Der alte Glaubensernst der Umbrier existirte noch, fängt aber bereits an, die Welt nicht mehr entbehrlich zu finden. Die Gläubigen stehen den heiligen Personen nicht mehr in unnahbarer Ferne. Sie nehmen vielmehr neben ihnen einen

Platz auf den Bildern Perugino's ein, dessen sie durch den andächtigen anbetenden Aufschwung ihres Innern würdig erscheinen. Die irdischen Figuren umkleiden sich mit einem erhabenen Charakter und die Angehörigen der seligen Räume des Himmels nehmen die Lieblichkeit der Erde an, um den anbetenden Schützlingen näher treten zu können. Die Schönheit der Form allein gilt bei den Umbriern nichts; sie erscheint nur als die Folge des Ausdrucks des Charakters und der Empfindung. Ein phantasiereiches Spielen mit rhythmisch geordneten äußerlichen Bewegungen der Figuren, wie es die Florentiner liebten, kannten die Umbrier nicht. Sie sind in diesem Puncte schwerfällig; der charakteristische Ausdruck der Gedanken und Gefühle, nach welchem sie ringen, verwehrt ihnen die Benutzung bereits völlig fertiger, akademischer Formen, die an und für sich nichts bedeuten. Während die Florentiner diesen Formen einen allgemeinen gefaßten, charakteristischen Ausdruck anzuflicken bemüht waren, gingen die Umbrier den schweren Weg, ihre naturwahr gefaßten Figuren bis zu einer idealen Harmonie des Aeußerlichen durchzubilden.

Die Florentiner fanden keine Schwierigkeit, Gruppen von Figuren darzustellen, welche durch äußerliche Motive mit einander verbunden waren. Die Umbrier waren auf den innern Conner der Figuren hingewiesen und es gelang ihnen in den meisten Fällen nur unvollkommen, eine geschlossene Handlung zur Erscheinung zu bringen. Die Figuren haben meist etwas Vereinzeltes; der siegende, einheitliche Zusammenschluß fehlt nur zu oft, und selbst wenn die verschiedenen Gesichter einer Gruppe jedes in seiner besondern Weise tiefen innern Seelenfrieden aussprechen, ist dennoch die Gesammtwirkung keine harmonische, durch ihre gleichmäßige Stimmung Gemüth und Geist befriedigende. Die Urbiner beschränkten daher die Zahl ihrer Figuren so viel wie möglich.

In diese zwar vertiefte, aber ungelenke, unfreie Darstellungsweise trat Raphael ein. Ihr Wesen trug den Keim zu den höchsten künstlerischen Gestaltungen in sich; es bedurfte aber eines Genius vom höchsten Range, um diesen Keim zur Blüte zu entwickeln.

Die Gemälde aus Raphael's erster Periode sind ganz im Sinne seines Meisters Perugino gehalten. Bereits früh aber läßt sich die feinere Charakteristik und ein beseelterer Ausdruck in den Werken des Schülers erkennen. Perugino's Werke sind meist mit einer Menge von zufälligen Zügen ausgestattet, die er seiner Naturnachbildung verdankt. Er wird durch diesen Umstand schwerfällig, undeutlich und muß sich dadurch, daß er etwas Unnöthiges aufnimmt, in der Wirkung des Nothwendigen behindern lassen.

Raphael weiß bereits in den ersten Werken, welche den deutlichen Stempel seiner Eigenthümlichkeit tragen, von diesen störenden Zufälligkeiten sich frei zu machen. Dadurch, daß er nur das Wesentliche festhält, gelangt er zu einer in sich einheitlichen Form, zu einer großen Klarheit und Kraft des Ausdrucks. In den Gemälden aus seinen Jünglingsjahren herrscht die Zartheit der Auffassung vor, welche ihn nie verließ und selbst seinen erhabensten Werken noch ihren Zauber verleiht. Als Mann ist es die Mächtigkeit des Gedankens, von einer ebenbürtigen Phantasie unterstützt, welche uns voll Hoheit in Raphael's Gemälden entgegentritt.

Das Eingehen auf die Geschichte des Wirkens dieses Künstlers bietet Stoff zu bändereichen Schriften. Wir fassen hier nur das Wesentliche dieser glänzenden Erscheinung, „des Stolzes und der Freude der Menschen" zusammen.

Dieser Genius, in dessen Werken der göttliche Stral im Menscheninnern leuchtet, warf mit Leichtigkeit die Fesseln ab, welche ihn an seinem freien Aufschwunge hinderten. Wenn irgend ein Künstler seiner angeborenen Kraft seine Größe verdankt, so ist dies Raphael. Mit Leonardo verglichen, diesem Gelehrten, dem Universalkopfe seiner Zeit, war Raphael unwissend. Er verstand ein wenig Latein, wie es die Mönche den Schulknaben zum oberflächlichen Verständniß der religiösen

Schriften beizubringen pflegten und kannte Dante Allighieri's, Petrarca's und Bocaccio's Werke, neben welchen er die Dichtungen seiner Freunde, des Cardinal Bembo und des Ariosto besonders schätzte. Er hatte einige Kenntnisse in der Mathematik — damit war aber der Kreis seines Wissens geschlossen. Dennoch war sein Blick in Sachen der Kunst heller und unfehlbarer das Richtige treffend, als derjenige des vielwissenden Leonardo.

Raphael war nicht, wie Michel Angelo, als der Günstling eines Fürsten mit der höchsten Sorgfalt ausgebildet worden. Schon früh mußte er durch seine künstlerische Thätigkeit seinen Unterhalt verdienen und seine Ideen herabspannen, um in einer halb handwerksmäßigen Weise an den Bildern seines geizigen Meisters malen zu helfen. Trotzdem ist Michel Angelo nie so künstlerisch geläutert in seinen Gebilden, als der Urbiner und wenn der Erstere sich oft gleich einem Rasenden geberdet, um außerordentlich zu sein, so erscheint Raphael in seiner Einfachheit unendlich größer, als sein Nebenbuhler, der sich in Uebertreibungen erschöpft.

Leonardo martert sich Jahre lang bei einem Bilde ab und wirft die ganze Arbeit bei Seite, weil er der treffenden Gestaltung seiner Ideen nicht mächtig werden kann. Bei Raphael ist die Form in demselben Augenblicke geboren, als der Gedanke auftaucht. Michel Angelo ist auffallend arm an Empfindung — Raphael malt nur seelenvolle Gestalten. Der Erstere ist monoton; seine Figuren sind innerlich nicht von einander verschieden; in allen steckt der starre, kalte Buonaroti und mag die eine Figur in der Glorie des Himmels thronen und die andere einen Purzelbaum nach dem Schwefelpfuhl der Hölle hinabschlagen. Die Aeußerlichkeit regiert und sucht durch ihre variirte Erscheinung den Mangel des inneren Gehalts zu verdecken . . . Hier ist eine Ohnmacht der Phantasie für die Gestaltung des Empfundenen. Raphael's Phantasie schafft Wesen voll Gemüth und Geist — leere Figuren haben auf seinen Bildern keinen Platz; sie sind zur Darlegung seiner tiefgefühlten Gedanken überflüssig und Raphael malte nur das Nothwendige. Wenn es die Aufgabe der Malerei ist, durch die Darstellung empfundener Ideen Seele und Geist gleichmäßig in Thätigkeit zu setzen, so ist Michel Angelo als Maler mit Raphael nicht in Parallele zu stellen.

Bei keinem andern Maler stand die innere Anschauung mit der äußern durch die Vermittelung von Auge und Hand in einer so genauen Verbindung, wie bei Raphael. Bei der Masse der verschiedenartigsten Gegenstände, welche er in den Kreis seiner Darstellung zog, weiß er mit einer wunderbaren Bestimmtheit sofort den kürzesten Weg zu finden, um seinen Stoff für den deutlichsten Ausdruck in Bewegung zu setzen. Raphael kennt kein Herumtasten, um den richtigen Ton zu finden. Seine Gedanken werden mit der entsprechendsten Form geboren. Dieser Umstand verleiht namentlich den Entwürfen Raphael's eine Sicherheit und Kühnheit, wie solche diejenigen keines einzigen andern Meisters besitzen.

Die Entwickelung Raphael's können wir hier nicht in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgen. In seinen Madonnenbildern aber mögen wir eine Scala erblicken, an welcher die zu immer größerer Freiheit ansteigende Entfaltung seiner Innerlichkeit sich bemessen läßt. Raphael selbst erklärte, daß in seinen Madonnen sein „Ideal" sich verkörpere, daß in ihnen das Urbild seiner künstlerischen Anschauungen lebendig werde, in welchem sich seine Gedanken und Empfindungen vereinigten.

Raphael's früheste Madonnenbilder sind ganz im Geiste Perugino's gemalt. Sie erscheinen in passiver, feierlicher Abgeschlossenheit. In dem kleinen Gemälde der Madonna, welches für die Gräfin Alfani von Raphael ausgeführt wurde, erscheint eben nur so viele äußerliche Bewegung, um den Sinn des jungen Künstlers für eine anmuthige Linienführung erkennen zu lassen. Das Gesicht der Jungfrau ist voll außerordentlicher Ruhe; es scheint aus diesen Zügen Alles weggewischt, was auf die geringste Störung des tiefsten Seelenfriedens hindeuten könnte.

Die Stimmung, welche in diesem Bilde das Geistige überwiegt, wird in dem nächsten Madonnenbilde Raphael's noch durch die Einführung der Landschaft verstärkt. Dies ist die Madonna, welche aus der Sammlung Solly's stammt und gegenwärtig sich im berliner Museum befindet. Hier ist schon mehr, als bloße Attitude. Die feste Stellung ist schon mit den Ansätzen zu einer Bewegung verbunden, welche nur dem Augenblicke angehört. Die Jungfrau faßt den kleinen Fuß des Jesuskindes und dieses hält einen Stieglitz in der Hand.

Die Madonna, welche Raphael für den Grafen Staffa malte, erscheint wandelnd in einer Frühlingslandschaft: ein Bild von größter Zartheit, mit dem holdseligen Ausdruck jungfräulichen Sinnens. Maria liest in einem kleinen Buche, in welches auch das Kind hineinblickt. Beide sind nur mit sich selbst und mit der Schrift beschäftigt; ihre Gedanken gehören einem Kreise an, in welchen der Beschauer nicht hineinbringen kann.

Die Madonna des Großherzogs zeigt Raphael auf der Grenzscheide der Malweise Perugino's. Hier ist ein gewisses süßliches Element, eine Absicht, in an und für sich unbedeutenden Bewegungen symbolisch auf die Geschichte der erhabenen Mutter und ihres göttlichen Kindes hinzudeuten, nicht mehr zu finden. Es ist die mütterliche Sorgfalt, welche aus der Jungfrau spricht und dem Ausdrucke ihrer Züge eine Gefühlstiefe verleiht, welche die früheren Madonnenbilder Raphael's nicht besitzen. In ihrem gesenkten Auge liegt die Liebe, während die Madonnenbilder der älteren Meister dieses Band der Empfindung zwischen Mutter und Kind entweder gar nicht zur Erscheinung bringen, sondern beide Figuren nur wie für die bloße Repräsentation des Symbols verbunden darstellen, oder sich auf ein damenmäßiges Spielen der Mutter mit dem Kinde beschränken. In der Maria del' Granduca wird Raphael's eingeborene Richtung auf die Schönheit der Erscheinung entschieden fühlbar. Die Haltung des ganzen Gemäldes ist einfach, in mancher Hinsicht groß. Das Jesuskind streckt weder altklug segnend die Finger aus, noch schaut dasselbe so bewußtlos ins Leere, wie die meisten Christknaben Perugino's, oder ist so vollkommen ein hülfloser Säugling, wie ihn Fra Bartolomeo darzustellen liebt. Raphael's kleiner Jesus ist ein reizender Knabe, in der Vollkraft der Gesundheit; ein unschätzbares Juwel für die Mutter, abgesehen von allen überirdischen Beziehungen; ein Kind, dessen Welt zunächst sich auf den Raum am Mutterbusen beschränkt, dessen Auge aber bereits das Blitzen einer geistigen Kraft zeigt, die hindeutet auf göttliche Thaten. Die liebende Vereinigung von Mutter und Kind ist ebenfalls in einem ziemlich gleichzeitigen Bilde ausgedrückt, in welchem die Jungfrau an eine Mauerbrüstung gelehnt erscheint, und das sie umhalsende Kind auf den Armen hält.

Aus der Zeit von Raphael's zweitmaligem Aufenthalte in Florenz stammt die Madonna del Cardellino, oder mit dem Stieglitz. Maria sitzt in einer Landschaft; das Jesuskind steht auf der Erde, von der Mutter unterstützt und an ihre Knieen sich anlehnend, während der kleine Johannes der Täufer ihm einen Stieglitz darreicht.

Diese in das Spiel der Kinder zwanglos verwobene, durch den Vogel ausgedrückte Hindeutung auf ein geistiges Princip, auf das der Unsterblichkeit Angehörige, wodurch beide Kinder verbunden sind, zeigt sich noch entschiedener bei der „Jungfrau im Grünen", welche die Belvederegalerie bewahrt.

Maria sitzt in einer im Vordergrunde hügeligen Landschaft, die eine Fernsicht auf mit Baumgruppen geschmückte Wiesen, auf einen Strom und ein liegendes Städtchen gestattet, über welchem sich ein Berg mit einer Felsformation mit den rohen Umrissen eines Kreuzes erhebt. Die Mutter hat die Arme herabgesenkt und hält das vor ihr stehende Jesuskind, welches sich zu dem knieenden kleinen Johannes hinneigt und ein Rohrkreuz ergreift, das dieser dem göttlichen Gespielen darreicht. Trotz der mütterlichen Freude Maria's liegt etwas wie schmerzliche Ahnung in ihrem Lächeln. Die

Außenwelt fängt an, sich zwischen sie und das Kind hinein zu drängen. Eine stille Wehmuth quillt uns aus dem tief empfundenen Bilde entgegen. Frühlingsglanz in der Natur, wie auf dem Antlitze der Mutter und in den reizenden Gestalten der beiden Knaben — den schimmernden Blüten, welche zum Opfer fallen sollen, wie die Blumen zu ihren Füßen durch die Sichel des Schnitters niedergemäht werden. Dies Bild hat einen Anhauch von florentinischer Form.

Die Verbindung des irdischen Mysteriums des Mütterlichen mit dem überirdischen des Ursprungs und der Bestimmung des kleinen Christus, ward von Raphael in einer ganzen Folge von Madonnenbildern dargestellt, welche denselben Stoff mit wahrer Unerschöpflichkeit immer unter neuen Augenpuncten zeigen. An die Jungfrau im Grünen schließt sich die „Schöne Gärtnerin" an, eine Madonna, welche in einer blumigen Wiese sitzt, und den vor ihr stehenden, zu ihr aufblickenden Knaben betrachtet. Johannes kniet abseit, auf ein Kreuzlein sich stützend. Die Wege der beiden Knaben sind nicht dieselben.

Diese Darstellungen sind aus den Grenzen des rein Kirchlichen in so weit herausgetreten, als sie neben der Veranschaulichung religiöser Ideen zugleich das irdisch Schöne zu fassen suchen. Der reinste Ausdruck des ideal Weiblichen, eine stralende, demüthige, hingebende Jungfräulichkeit mit den geheimnißvollen, nur zu empfindenden, nicht aber aussprechbaren Empfindungen einer Mutter verschmolzen und in diesem Doppelwesen die hehre Himmelssehnsucht und die Opferfreudigkeit einer Märtyrin, die in den Leiden ihres Kindes einst siebenfach getroffen werden wird — das sind die Madonnen Raphael's, diese beiden Welten angehörenden Wesen voll irdischen Liebreizes und seelischer Hoheit, unser Inneres durch den Zauber der Schönheit gefangen nehmend und durch ihre sittliche Größe mit sich zu höheren Sphären emporführend: eine duftende Blume der Erde — ein Stern des Himmels.

Das wunderbare Verweben des Irdischen mit dem Transscendentalen, das Zusammenfließen des sinnlich Wahrnehmbaren mit der höchsten ideellen Bedeutsamkeit ist in der Madonna del Pesce, der Jungfrau vom Fische vertreten. Die Jungfrau sitzt auf einem Thronsessel. Sie hebt das Christkind leicht vom Schooße empor und neigt sich mit unbeschreiblicher Grazie etwas seitwärts, damit das Kind einen Fisch besser sehe, welchen ihm der als angehender Jüngling aufgefaßte Sanct Petrus bringt. Der zukünftige Apostel wird von einem Engel geführt, in dessen Blick und Mienen begeisterte, bewundernde Andacht sich ausdrücken, während der junge Petrus, geblendet von der Schönheit von Mutter und Kind, sich nur schüchtern nähert, indeß er sein treues, klares Auge vertrauend auf den kleinen Heiland richtet. Vielleicht in keinem der raphaelischen Madonnenbilder ist der Ausdruck des reinsten mütterlichen Glückes, des unschuldvollen Ergötzens an dem geliebten Kinde so herrlich dargestellt, wie auf diesem Bilde. Das Jesuskind ist in dem sixtinischen Bilde erhabener aufgefaßt, es blickt bewußtvoller; aber schöner ist der Knabe gewiß nicht, als derjenige der Madonna del Pesce. Er besitzt eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Knaben der Madonna della Sedia, ist aber von viel lebendigerem Ausdruck. Seitwärts kniet St. Hieronymus mit einem Buche in der Hand. Neben ihm im Vordergrunde erscheint der Löwenkopf, auch auf St. Lukas deutend. Der Heilige scheint die Worte vorzulesen: „Ich will Euch zu Menschenfischern machen!" Und ferner: „Du bist Kephas und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeine und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen!" Einen Ring sieht man statt eines Hakens durch die Mundöffnung des Fisches gezogen: den Fischerring St. Peter's. — Wie übrigens der junge Tobias, jene gänzlich bedeutungslose Persönlichkeit zu der Ehre gekommen ist, bis heute als Derjenige angesehen zu werden, welcher dem kleinen Erlöser einen Fisch bringt, ist schwer zu sagen. — Ohne auf die große Zahl anderweiter Madonnen Raphael's, unter denen diejenige di Foligno, die als „die Perle" bezeichnete, so wie die Ma-

donna della Sedia den höchsten Ruf erlangt haben, weiter einzugehen, wenden wir uns zu dem Meisterbilde, womit Raphael die Darstellungen der heiligen Jungfrau und ihres göttlichen Kindes abschloß.

Dies ist die Madonna des heiligen Sixtus. Als Siegerin, als die Königin des Himmels und der Erde schwebt die Jungfrau mit tausend Engeln im Gefolge in der Glorie des Paradieses. Alles Irdische liegt tief unter ihr; aller Schmerz ist überwunden und die Psyche hat sich aufgeschwungen, umkleidet mit der göttlichen Wesenheit des Irdischen — der Tugend, des Erbarmens, der Liebe. Durchgeistigt, verklärt erscheint diese Madonna von einer Geisteshoheit, welche Ehrfurcht erheischt. In diesem Auge, welches nichts aufzufassen scheint, sondern sich ins Unabsehbare richtet, liegt das Verständniß der Mysterien der Erlösung. Die hehre Schönheit, die selige Milde in der Erscheinung der Madonna verschmilzt mit einem feierlichen Ernste. Wahrlich diese Königin wäre unnahbar ohne die Vermittelung der links und rechts anbetenden Heiligen: des Sanct Sixtus und der Märtyrin Barbara. Das Christuskind auf den Armen der gottbegnadigten Mutter ist nicht bloß von außerordentlichster Schönheit; sein Antlitz stralt förmlich von Geist; seine Augen sind wunderbar in ihrem Blicke, der die Vergangenheit und Zukunft zu durchdringen scheint, der das auf Golgatha aufgepflanzte Kreuz sieht, wie das Ende der irdischen Tage und das jüngste Gericht.

Hier ist Alles, was Symbol heißt, überflüssig. Die Kunst hat in der edelsten Form menschlicher Erscheinung das höchste Kirchliche verkörpert, die Idee der Gnadenmutter und des Gottessohnes versinnlicht und unsere tiefsten Empfindungen zu einem Strome von andächtigen Accorden bewegt, würdig der Erhabenheit des dargestellten Gedankens.

Durch die Ideen die Formen schaffend und in dem Einen das genaue Maß des Andern bietend, des höchsten Schwunges der Anschauungen mächtig und die riesenhafteste Darstellungskraft stets mit feinem Sinne für die edle Einfachheit und die Harmonie seiner Gebilde beherrschend — so erscheint Raphael auch in seinen Frescogemälden. Die Stanzen und Loggien des Vatican werden noch lange seinen Ruhm verkündigen, wenn auch von den Gemälden, womit er dieselben auszierte, an den Mauern keine Spur mehr vorhanden ist.

Die Empfindungen und die Gedanken behaupten bei Raphael fast immer ein vollkommenes Gleichgewicht. Er nimmt daher den Platz zwischen Michel Angelo und Tizian ein, von denen der Florentiner die überwiegende Idee und der Venetianer die auf Kosten des Gedankens gesteigerte Empfindung repräsentirt.

Raphael hatte durch seine Kunst in der ewigen Stadt ein neues Rom geschaffen und als dieser Fürst der römischen Maler am 6. April 1520 starb, da hätte man an seinen Sarg schreiben können: Ite, actum est! Denn mit Raphael erreichte die Kunst in Rom eine Blüte, wie solche sich schwerlich je wieder in der Malerei Italiens entfalten wird.

Herzog Ludwig von Bayern.

Nach Christoph Amberger.

Dieser bemerkenswerthe Meister, welcher im ersten Decennio des sechzehnten Jahrhunderts zu Amberg in der obern Pfalz geboren wurde, gilt für einen Schüler Holbein's, dessen Malweise er sich vollkommen anzueignen wußte. Er ist klar und bestimmt, gleich seinem Vorbilde, hält sich dicht an die Natur an und besitzt, ebenso wie Holbein, seine größte Stärke im Bildnisse. In seinen heiligen Historien herrscht ein schlichter, verständiger Naturalismus. Von seinen Portraits ist dasjenige des Herzogs Ludwig von Bayern eines der bedeutendsten.



Christoph Amberger

W. French

Herzog Ludwig von Bayern.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Eine Bauernstube.

Von Cornelius Bega.

König Ludwig XIV. von Frankreich bezeichnete die Figuren der Gemälde von David Teniers dem Jüngeren als „Magots", als Paviane. Welches Urtheil würde dieser Herrscher über ein Bild von Cornelius Bega gefällt haben?

Die Teniers können keinen Anspruch darauf machen, reine, classische Formen in ihren Gemälden zu zeigen. Die Ostade lassen sich nur zu oft durch den Effect des Malerischen bestimmen, die groteske Häßlichkeit ihrer Figuren in voller Breite in ihren Gemälden einzuführen und Adrian Brouwer findet ein vulgäres Vergnügen in der Darstellung von Köpfen und Gestalten, die oft von einer fast unmöglichen Unschönheit sind. Kaum sollte man glauben, daß diese Meister, welche nach „Magots" ihre Studien machten, im Puncte der Häßlichkeit derselben überboten werden könnten.

Cornelius Bega zeigt uns, daß dies möglich sei. Es ist viel darüber gestritten worden, wessen Figuren die häßlichsten seien ... Die Franzosen gaben dem Adrian Ostade in dieser Hinsicht den Vorzug, während die Engländer der Meinung zu sein pflegen, daß Brouwer die seltsamsten, unerhörtesten Gesichter aufzuweisen habe. Wir Deutschen neigen uns zu der Annahme, daß Bega der Meister des Unschönen sei.

Teniers geht bei seinen Bauernfiguren mit großer Feinheit zu Werke. Man sieht bei jedem Striche, welcher die Formen sowie den Ausdruck der Gesichter bestimmt, daß der Maler vollständig über seinem Stoffe steht, daß sein Pinsel im Stande ist, der Formenschönheit gerecht zu werden, wenn dies in der Intention des Künstlers liegt. In der That malt Teniers der Jüngere mit gleicher Leichtigkeit, wie Metzu, Netscher und Terburg Figuren von edlen Formen, voll Geist und Selbstbewußtsein. Seine Charakteristik des Bauernvolkes ist noch immer voll Adel. Er hebt bei seinen Rauchern und Trinkern einen bezeichnenden Zug heraus, der selbst den Gebildeten ein Interesse abnöthigt und denselben verlockt, näher in die Persönlichkeit dieser untergeordneten Menschen einzugehen. Teniers übertreibt nur in gewisser Beziehung. Er hebt die Absonderlichkeit seiner Figuren nur hinsichtlich der hervorragendsten Puncte heraus und erläßt uns alle, zur Bestimmung der Charakteristik nicht unerläßlichen, nebensächlichen Unschönheiten, durch welches Verfahren das, was Teniers zeigt, um so schärfer wirkt. Bei genauerm Eingehen in Teniers Köpfe finden wir daher eine unendlich reiche Verschiedenheit, die an sich schon im Stande ist, den Geist des Beschauers zu fesseln. Bei jeder einzelnen Figur aber interessirt uns die Kunst des Meisters, den allergewöhnlichsten Physiognomien eine humoristische Seite abzugewinnen. Durch diesen Humor erscheinen selbst die geistlosesten Gesichter veredelt. Indeß das hervorragend Charakteristische derselben auf eine solche Weise gezeigt wird, um dominirend zu walten, gewinnen die Figuren etwas von dem Geiste Dessen, welcher in ihnen dies charakteristische Element zu erkennen wußte.

Der „gute" Ostade erhebt sich nicht zu der Höhe des Humors eines Teniers. Er nimmt die Figuren, wie er sie findet. Es ist ihm weniger um die scharfe Zeichnung eines Charakters, als um seine Licht- und Schatteneffecte zu thun. Und für diese sind oft die häßlichsten Gesichter die besten. Wenn in der Auffassung von Teniers die Nothwendigkeit liegt, den Gesichtern einen geistigen Typus zu verleihen, so kann Ostade nur darauf Anspruch machen, durch seine Beleuchtung und Färbung seinen „Magots" eine besondere Stimmung zu geben. Diese ist ganz und gar das Werk des Malers. In den Figuren selbst liegt meist durchaus keine Berechtigung, unser Interesse zu fesseln. In einer

ganzen Reihe von Fällen würde dies Interesse kaum vermindert werden, wenn Ostade, statt seiner Bauern, Musicanten und Bettler uns Thierköpfe und Familien von Hunden, Schafen oder Rindern als Träger seiner Beleuchtung und Färbung zeigte. Daß Ostade die Häßlichkeit der Natur überbietet, dürfte schwer nachzuweisen sein. Wenn er über die unschöne Form, welche die Natur ihm darbot, hinaus ging, so diente ohne Frage die künstlerische Weise, in welcher er seine Figuren darstellte, dazu, diese Uebertreibung minder fühlbar zu machen.

Adrian Brouwer ist ein ganz anderer Geist. Ihm ist es weniger um eine für alle Zustände seiner Figuren gültige Charakteristik, oder um eine allgemeine Stimmung der Umgebung derselben zu thun, sondern er hat sein Augenmerk auf den Ausdruck eines momentanen Effects gerichtet. Seine zechlustigen Strolche prügeln sich, sie drohen einander; sie rechten am Schänktische um eine falsch ausgespielte Karte; einem bornirten Bauernburschen wird ein Zahn herausgerissen oder ein schmerzhaftes Geschwür operirt oder der einfältige Wundarzt mit seinen groben Instrumenten läßt ihm Ader oder schneidet ihm ein großes Stück Fleisch vom Kopfe herab. Brouwer verleugnet selten seine Neigung für eine gewaltsame Bewegung. Diese faßt er energisch auf, stellt sie im Fluge mit sehr wenigen Mitteln dar, bleibt aber stets in der vollen Aeußerlichkeit befangen. Eine Innerlichkeit haben seine Figuren gar nicht aufzuwenden.

Inmitten dieser drei Maler steht Cornelius Bega. Er ist weniger ursprünglich, als Teniers, Ostade und Brouwer. Die Züge, welche er von diesen Meistern aufzuweisen hat, sind angeeignete. Bega weiß indeß diese Eigenthümlichkeiten sehr geschickt zu einem Ganzen zu verbinden, das er auf eine nur ihm eigene Weise in einem neuen Charakter darstellt.

Mustern wir eine Reihe von Gemälden des Bega, so werden wir unschwer Einzelnheiten aufgreifen können, die dem Ostade oder Teniers, seltener freilich dem Brouwer angehören könnten. Die Charakteristik der Gesichter ist meist sehr bestimmt, obwohl nicht so mannigfaltig, als solche Teniers in der Gewalt hat. Unleugbar arbeitete Bega nach natürlichen Vorbildern, über welche seine Phantasie, bezüglich der Veredlung der Form, nirgend hinaus kommt. Wie Ostade ist es Bega um die sorgfältigste Beleuchtung und Färbung zu thun, obwohl er diesen Meister in der freien Behandlung nicht erreicht. Wie Brouwer sucht Bega in den Gesichtern seiner Figuren Bewegung zu zeigen — eine Sache, auf welche Ostade und oft auch Teniers keinen großen Werth legen.

Die Art dieser Bewegung, welche Bega seinen „Larven" mittheilt, ist stets eine aus sanften, zärtlichen, freudigen Empfindungen hervorgehende. Meister Cornelius zeigt uns, daß seine unförmlichen Gestalten den zarteren Regungen des Herzens zugänglich sind. Die Liebe und die Sehnsucht, das elegische Sinnen und das Aufjauchzen eines durch die Liebe beseligten Gemüthes ist bei Bega durch „holländische Klotzpuppen" vertreten. Das ist die Ursache, weshalb dieselben bei Bega so über die Maßen häßlich sind, wie wir solches bei keinem der anderen Bauernmaler Hollands oder Flamlands finden.

Diese kindliche Fröhlichkeit, dies unschuldige, naive Vergnügen auf Kindergesichtern, welche wie mit einem groben Taschenmesser von einer ungeübten Hand aus Holz geformt sind! Diese mütterliche Zärtlichkeit, von einem Antlitze ausgedrückt, das uns gleich einem Wehschrei einer ohnmächtigen Natur erscheint, menschlichere Formen zu bilden! Diese Liebesblicke aus sprechenden Augen, welche in eine fast unmögliche Fastnachtslarve hineingesetzt sind! Und dies Grinsen der Zärtlichkeit, diese rosige Stimmung der Sehnsucht auf den Gesichtern jung sein sollender Burschen, welche sicher von Botocuden als Mißgeburten betrachtet werden würden!

Wenn wir Adrian Ostade's Figuren sehen, so ist es damit zu Ende. Sie machen trotzdem, daß uns ihre Umgebung — Dank der Kunst des Meisters — anheimelt, keinen Anspruch darauf,

aus ihrer Objectivität heraus uns in eine peinliche Nähe zu treten. Auch Teniers will durchaus nichts weiter als uns seine Figuren zeigen und selbst dem tollen Brouwer fällt es nicht ein, daß wir uns bei den Scenen, welche er seine Zechkumpane aufführen läßt, in Gedanken persönlich engagiren sollen.

Bega aber verlangt, daß wir eine active Rolle vor seinen Bildern übernehmen. Er sucht in uns jene Empfindungen hervorzurufen, welche seine Figuren ausdrücken. Sie haben den bestimmtesten Anspruch, sich im Puncte ihrer Empfindungen mit dem Beschauer auf eine Linie zu stellen. Und das ist die Ursache, weshalb Bega's Figuren nicht allein häßlich, sondern geradezu widerwärtig erscheinen. Der gutmüthigste Kritiker, derjenige, welcher die älteren Meister mit dem Gefühle tiefer Ehrerbietung als Apostel der Kunst betrachtet, an deren Evangelio keine profane Feder eine Correctur anbringen dürfe — ein solcher Kritiker, sagen wir, wird vor Bega's Gemälden wenigstens die Empfindung des Mitleidens haben.

Sollten Menschen, welche im Stande sind, jene Empfindungen auszudrücken, die Bega ihnen beilegt, nicht die Fähigkeit besitzen, einsehen oder wenigstens fühlen zu können, daß sie grausam von der Natur vernachlässigt sind, wenn sie Gesichter und Figuren nach Bega'schem Schnitt besitzen? Unter dieser Voraussetzung schneidet uns der Liebesblick eines ungeheuerlichen Mädchens durch die Seele. Als Träger menschlicher Empfindungen können nur Menschen gelten. So wie der Künstler nach der Höhe oder nach der Tiefe über jenen menschlichen Typus hinaus geht, welcher uns menschliche Gedanken und Empfindungen verbürgt, wird er monströs. Und monströs sind Bega's Figuren.

Ohne Frage besitzt Cornelius Bega als Künstler Vorzüge, welche seine Werke der Vergessenheit entrissen. Seine „Nation von Zerrbildern" erscheint stets mit großer Leichtigkeit gezeichnet. Bega ist in Erfindung neuer Stellungen und Gruppirungen sehr fruchtbar. Obgleich er im Grunde stets dasselbe Thema behandelt, kommt er doch selten in Gefahr, sich zu wiederholen.

Eine ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verwendet Bega auf seine Lichtführung. Sie ist zwar kraftvoll, aber dennoch nicht ohne eine gewisse Weichheit, weil der Meister die Contraste in der Regel vermeidet. Die Abdämpfung der Töne versteht er sehr wohl. Er verwendet sie mit großem Geschick, um seine Figuren in seinen reicheren Compositionen aus einander zu halten, eine Aufgabe, für welche seine mangelhafte Perspective nicht hinreichen würde. Im Puncte der perspectivischen Anordnung steht Bega dem Adrian Ostade entschieden nach.

Cornelius oder Cornelisz stammte von mütterlicher Seite aus einer guten Malerfamilie. Seine Mutter, Marie Cornelisz, war die Tochter des Malers Cornelius Cornelisz, welcher unter dem Namen Cornelius von Harlem berühmt ist. Der Vater Bega's war Holzschnitzer und hieß Begyn. Der junge Cornelius Bega soll schon sehr früh in so auffallender Weise einem unordentlichen Lebenswandel sich hingegeben haben, daß ihn sein Vater fortjagte und sich von ihm lossagte. Empört über diese Lieblosigkeit habe der junge Maler den väterlichen Namen von sich geworfen und sich fortan Bega genannt.

Diese Historie scheint zu jenen zu gehören, welche ohne weitere Prüfung der eine Kunstschriftsteller dem andern nachschrieb. Houbraken erzählt sie zuerst, aber dieser Historiker giebt sehr viele Dinge, die er augenscheinlich gründlich zu erkunden nicht in der Lage war. Das spätere Leben Bega's deutet nicht darauf hin, daß er, selbst gegen eine offenbare Lieblosigkeit, sich mit Härte benommen haben sollte. Bei der Aenderung, welche der Maler mit seinem Namen vornahm, kann ein sehr nahe liegender Umstand ins Gewicht gefallen sein. Begyn war ein Wort, das in Holland wie in Niederdeutschland ein altes, gebrechliches Weib bezeichnete. Jeder kennt die alten Beguinenklöster oder Beginenhäuser, in denen bejahrte, kranke und mißgeformte Frauenzimmer — Beguinen,

Beginen oder Begynen genannt — gleichwie in den Hospitälern zum Heiligen Geist ꝛc. Versorgung fanden. Es ist ganz natürlich, daß ein junger Künstler, welcher Talent und Ehrgeiz in sich fühlte, nicht mit dem Namen eines „Begyn" debutiren mochte.

Gegen die Mitte des dritten Decennii des 17. Jahrhunderts ward Cornelius Bega von Adrian van Ostade als Schüler aufgenommen. Neben ihm arbeitete der Bruder Adrian's, Isaak, Cornelius Duhart, Michel de Muscher, Anton Gorbauw. Bega war eine weiche, fügsame, gelehrige Natur, welcher sich sehr bald ganz der Malweise seines Meisters hingab. Er steht dem Ostade so nahe, wie kein anderer Schüler desselben.

Adrian van Ostade litt indeß an einer gewissen Empfindungsarmuth; er war trocken und leidenschaftslos. In Bezug auf diesen Punct ging der Schüler über den Meister hinaus. Bega fühlte das Bedürfniß, in seinen Bildern die Empfindungen niederzulegen, die ihn erfüllten. Diese waren sanfter, zärtlicher Natur. Seine Figuren fingen daher an, ganz in der Weise ihres Schöpfers zu lächeln oder zu seufzen, oder in Liebesseligkeit dahin zu schmelzen — ein Umstand, welcher sofort die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Maler hinlenkte. Bega schien instinctmäßig den Punct herausgefunden zu haben, auf welchem sich eine edle Innerlichkeit mit den Gebilden des vulgären Lebens vereinigen ließ. Das Groteske fing an die Sprache des Herzens zu reden. Eine Welt von Kobolden verdolmetschte in sehr ernstgemeinter Weise die Poesie der Liebe. Was damals den Beschauer ästhetisch zu fesseln vermochte, steht heute als ein bloßes Curiosum vor uns.

Die näheren Umstände des Lebenslaufs von Cornelius Bega sind unbekannt. Nur die eigenthümliche Art seines Ausscheidens aus dem Leben ward uns aufbewahrt. Der dominirende Zug in der Geschichte Bega's ist dessen Neigung für die Frauen. Sein Leben besteht aus einer Reihe von Liebesgeschichten, denen jedoch, wenn die letzte derselben ausgenommen wird, ein äußerliches Interesse mangelte. Seine letzte Liebe aber war sein Tod.

Im Jahre 1664 brach in den Niederlanden die Pest aus. Die Menschen starben zu Tausenden. Es bildeten sich sogenannte Leichenbrüderschaften, welche sich die Aufgabe stellten, die Todten zu begraben und die Erkrankten nach den Pesthäusern zu bringen, wo dieselben, meist ohne alle Pflege, elendiglich zu Grunde gingen.

Auch die Braut Bega's verfiel der schauerlichen Krankheit und ward, trotz aller Anstrengungen des Malers, nach dem Pesthospitale geschafft. Vergebens versuchte Bega hier einzudringen, die Wachen wiesen ihn zurück. Durch reiche Opfer an Geld gelang es ihm aber, zu erkunden, in welchem Theile des Gebäudes sich seine Geliebte befand. Er öffnete nun von Außen das Fenster und sah die Sterbende vor sich. Da er nicht bis zu ihr gelangen konnte, um ihr den Scheidekuß zu geben, so holte er seinen langen Malstock und berührte damit die Lippen der Sterbenden, um dann die Spitze des Stabes mit Inbrunst zu küssen. Als er auf diese Weise drei Küsse mit der Geliebten gewechselt hatte, starb diese. Verzweifelnd, gebrochen schied Bega um ebenfalls auf das Krankenlager zu sinken. Er hatte mit jenen Abschiedsküssen die Pest eingesogen, die seinem Leben rasch ein Ende machte.

Bega's Bauernstube mit der säugenden Frau im Vordergrunde gehört zu seinen besten Bildern. Hier ist das Element des Unschönen in gemäßigter Weise zur Erscheinung gekommen. Die eine Frau im Hintergrunde kann sogar darauf Anspruch machen, als eine Bega'sche Schönheit zu gelten. Der Ausdruck in den Köpfen ist sprechend, was vorzüglich von dem Bauer mit den gefalteten Händen gilt.



Cornelius Bega pt. W. French sc.

Eine Bauernstube. A Peasant's Dwelling.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



Joh. v. Eyck p.

W. French sc.

Die heilige Mutter Gottes. The Holy Virgin.

Heilige Mutter Gottes.

Von Johann van Eyck.

Die Blüte der Kunst schien am glänzendsten unter der stralenden Sonne und dem milden Himmel des Südens zu gedeihen. In freier Schönheit traten die Kunstgebilde in Griechenland hervor und als dort die Kunst vor dem Schwerte der Barbaren in den Staub sank, ward ihr in den, von einem ewigen Frühlinge geschmückten Gefilden Italiens ein neues Leben beschieden. Es ist eine prachtvolle Blume, welche ein Blatt nach dem andern erschließt, bis endlich der Einblick in den funkelnden Kelch sich eröffnet.

Die Italiener besaßen vortreffliche Mittel, um ihre Thätigkeit in der Kunst an die Meisterwerke der antiken Zeit anzuknüpfen. Dennoch war es ein langer, mühevoller Weg, bis sich, gestützt von der heidnischen Kunst, diejenige des Christenthums bis zu voller Freiheit zu erheben vermochte. Erst mit dem 15. Jahrhundert rang sich die Malerei von der Sculptur los und machte die Darstellung des bewegten Lebens, gegenüber dem verfesteten Leben in der Sculptur zu ihrem Princip. Paolo Uccello (1389—1472) zeigte die Gesetze der Erscheinung in Bezug auf den Raum — er bildete die Wissenschaft der Perspective aus und von jetzt an war die Freiheit der Bewegung in der Malerei für alle Zeiten gesichert.

Zu gleicher Zeit aber brachte der Norden ein Dioskurenpaar hervor, welches, wie durch Inspiration, Dasjenige fand, nach welchem die Meister Italiens, trotz ihres antiken Rüstzeugs, so lange hatten suchen müssen. Es waren die Brüder Huybrecht und Johann van Eyck zu Brügge in den Niederlanden.

Die Eyck fanden den Schematismus in der Kunst vor, welcher vom Süden her, seinen Weg bis zu den Küsten der rauhen Nordsee gefunden hatte. Die byzantische Typik herrschte auch hier, wie in Italien und die Ansätze zu einer freiern Action in der Darstellung, wie solche unter Anderm in den Sculpturwerken des heiligen Bernward zu Hildesheim — des deutschen Lorenzo Ghiberti — sich finden, waren längst in das Reich der Vergessenheit hinabgesunken.

Die gemalten Bildwerke standen da in hölzerner Unberegtheit, in starren Gewandungen, abgeschnitten von den natürlichen Bedingungen der Erscheinung. Die Figuren waren unter die Herrschaft des äußern Lichts gestellt, gleich Sculpturwerken. Im Bilde selbst gab es nichts außer den Figuren, als Goldgrund, Sterne oder reliefähnlich erscheinendes Blätter- und Rankenwerk. Hier war weder Motiv der Bewegung noch ein Ausdruck des Innerlichen zu finden.

Es waren die Eyck's, welche hier mit einem gewaltigen Schritte das Leben für ihre Kunst eroberten. Von dem starren Goldgrunde und dem bedeutungslosen Ranken- und Blumenschmucke, wodurch die Figuren so lange gefangen gehalten waren, wandten sie sich an die Pracht der lebendigen Natur, an den blauen Himmel, an Felder und Wälder, Berge und Thäler, an Ströme und Seen. Die Landschaft springt fertig hervor und nöthigt die Maler, ihre starren Figuren mit derselben nach Bewegung, Beleuchtung und Färbung in Einklang zu setzen. Die Gebrüder Eyck hatten eine neue Welt entdeckt, deren Vorhandensein ihre letzten Vorgänger, selbst der große Meister Wilhelm von Cöln, kaum ahnten.

Die Außenwelt war für die Figuren der Malerei erobert. Während die Italiener nur langsam ihre Theorien der Perspective vervollkommneten, um — was sie zu allernächst im Auge hatten — die von der Sculptur gegebenen Formen in einer richtigen Bewegung zu zeigen, faßten die Brüder

Eyck die Natur selbst ins Auge und bemächtigten sich mit der Darstellung der natürlichen Erscheinung factisch auch der Gesetze derselben. Wenn es Italiener gab, welche ziemlich sich auf demselben Wege befanden, der die Eyck's zu so großen Resultaten leitete, so waren es die Umbrier, die aus Mangel an Verständniß für die classischen Studien der Florentiner und für ihre eigenen Empfindungen einen treffenden Ausdruck suchend, sich unmittelbar an die Natur wandten. Wenn die Umbrier der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber ihre Figuren auf die Höhe des wahren Lebens zu erheben trachteten, so blieben sie doch entschieden mit der Einführung der Gegenstände der Außenwelt zurück. Erst Raphael eröffnete in seiner Schule mit gewaltiger Hand die Landschaft.

Der mächtigen Wirkung der natürlichen Gegenstände gegenüber fühlten die Eyck sehr bald die Unzulänglichkeit ihrer Technik. Es lag ihnen vor allen Dingen daran, die größte Stärke des Lichts und die blendendste Lebhaftigkeit der Farben auszudrücken, damit ihre Gegenstände nicht zu weit hinter der natürlichen Erscheinung zurückblieben. Hierzu waren die matten Temperafarben, mit denen die Eycks zu handthieren gewohnt waren, sehr schlecht geeignet. Das Helldunkel war noch nicht erfunden, wodurch das Licht und die Farben in Bezug auf die Wirkung derselben „im Bilde" aufs höchste gesteigert werden können. Wenn daher die Farben der Gemälde Kraft besitzen sollten, so mußten sie mit denjenigen der äußeren Gegenstände einen unvermittelten Wettkampf einzugehen vermögen.

Um diese Aufgabe zu lösen machten die Gebrüder Eyck unermüdlich Experimente. Johann, der jüngere Bruder, war in der Chemie wohl bewandert, erzielte manche Vortheile in der Bereitung der Farben, konnte aber dennoch das ihm vorschwebende Ideal einer allen Anforderungen genügenden Färbung nicht erreichen. Er bemerkte indeß, daß der Ueberzug mit Firniß den Farben einen größern Lustre, eine zarte Durchsichtigkeit gebe. Noch ein Schritt und das Geheimniß war gefunden, die obige Substanz gleich von vornherein mit den Farbenkörpern zu verbinden, statt das fertige Bild mit derselben zu überziehen.

Dies Verfahren, Farben mit Oel zu verbinden, mochte immerhin für verschiedene technische Zwecke bekannt sein. Für die Malerei war dasselbe neu. Es schmälert den Ruhm der Eyck's nicht, daß Plinius und nach ihm der Mönch Theophilos — wahrscheinlich Anfang des 11 Jahrhunderts lebend — über die Methode der Oelfarbebereitung schrieben, daß Letzterer sogar ausdrücklich sagt, das Leinöl müsse wohl gekocht werden. Zu Eyck's Zeit dachte Niemand an diese alten Schriftsteller, ebensowenig wie die Zeitgenossen des Columbus daran denken konnten, daß die Neue Welt, laut vorhandenen Urkunden, längst vor der glorreichen Fahrt des Genuesen entdeckt worden war. Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen. Es ist von manchen Kunsthistorikern, die im Widerlegen groß sind, behauptet worden, daß die Gebrüder Eyck die Erfindung der Oelmalerei bereits fertig vorfanden. Das ganze Verdienst, welches diesen Malern zugestanden wird, sei die Feststellung eines richtigen Verfahrens bei der Mischung der Farben mit der zweckmäßig vorgerichteten öligen Substanz. Alles dies zugegeben, bleiben die Eyck's, namentlich Johannes, diejenigen Künstler, welche zuerst meisterhaft die Oelfarben anzuwenden wußten. Und das muß jedenfalls als der Hauptvortheil für die Kunst erscheinen. Für den Soldaten hat nicht der Mönch Bertold Schwarz, sondern jener Unbekannte das Pulver erfunden, welcher durch die Kraft desselben zuerst ein Geschoß aus seinem Eisenrohre trieb.

Ausgerüstet mit einem technischen Mittel, wie solches vor ihm kein Maler besessen, erreichte Johannes van Eyck zunächst eine Kraft und Lebhaftigkeit der Färbung, wie sie in der ganzen Malerei kaum zum zweiten Male vorkommt. Alles glüht bei Johann van Eyck im Sonnenschein eines tropischen Himmels. Die größte Zartheit und Transparenz verbindet sich bei ihm mit der höchsten

Intensität der Farben. Von einer Brechung dieser Jugendkräftigkeit der Färbung wußte Eyck nichts. Er würde sich auch schwer entschlossen haben, die Pracht seines Colorits durch die Einführung gebrochener Farben zu beeinträchtigen.

Wie eine heitere, erhebende, festliche Musik quillt uns der Reichthum von Eyck's Farbentönen entgegen. Sie schlägt mit Posaunenton im Vordergrunde an unser Ohr, und weit, weit aus der Ferne klingt dieselbe Melodie verschwebend herüber. Ganz tief in dem Hintergrunde schimmert dieselbe Farbe, wie im Vordergrunde, ungebrochen durch die duftige Masse der blauen und grauen Lufttöne, die zwischen den Fernen und dem Auge des Beschauers liegen. Das mächtige, satte Grün des Vordergrundes wird im Mittelgrunde weniger körperlich, es erscheint ätherischer und wird ganz in der Ferne lichter — immer aber bewahrt es den ihm eigenen Grundton, ohne ins Gelbliche oder Bläuliche zu fallen. Es hat in den Fernen nur die merkwürdige Glut des Vordergrundes verloren.

Seltsam contrastirt mit dieser heitern Farbenpracht der Ernst in den Figuren der Eyck's, von denen wir hier nur den Johann fester ins Auge fassen. Es ist eine eigenthümliche Welt, in welche uns Johann van Eyck's Gemälde einführen. Seine Madonnen, seine Christusbilder treten uns mit erhabener Ruhe und einer Unbefangenheit entgegen, die nichts von einem Beschauer zu ahnen scheint. In diesen beiden Figuren klingt noch ein Ton der alten typischen Auffassung durch; aber die Köpfe besitzen individuelle nebensächliche Züge, wodurch sie uns näher gebracht werden und oft in rührender Weise zu unserm Herzen sprechen. Die Bewegung ist lebendig; der Ausdruck der Gesichter voll Geist und Empfindung; die ganze Aufmerksamkeit der Figuren scheint der Action im Bilde zugewandt, welche stets mit vollkommenster Deutlichkeit vor sich geht. Alles ist übrigens mit edler Mäßigung behandelt, voll feierlicher Stille.

Die übrigen Personen seiner heiligen Geschichten erscheinen oft meist rein portraitartig. Die Züge sind selten idealisirt, dafür aber in ihrem Ausdrucke vollkommen der Situation entsprechend. Bei aller Gemessenheit ist Johann van Eyck empfindungsreich, wie wenige andere Maler. Die Handlung quillt bei ihm aus dem Gefühl hervor und athmet eine rührende Innigkeit, ohne dennoch in Weichlichkeit zu verfallen.

Von festem Styl der Darstellung läßt sich bei Eyck nicht viel sagen. Er ist zwischen zwei Perioden der Kunst hingestellt. Seiner Entwickelung nach gehört er derjenigen an, welche er durch sein Wirken zum Abschlusse brachte, indeß er sich über dieselbe erhob. Sein Streben gehört der Zukunft an. Johann van Eyck erscheint daher nicht in dieser festen Haltung, wie seine Vorgänger und Nachfolger.

In seinen frühesten Bildern ist Eyck in der Composition symmetrisch und folgt in den Gesichtern dem herkömmlichen Typus der verschiedenen heiligen Personen. Die Gewandung ist die bekannte, von den Künstlern des 14. Jahrhunderts streng aufrecht erhaltene Draperie nach deutschem Geschmack, welche noch immer nicht weichen wollte, obgleich sich in der Sculptur bereits das Ideale der altchristlichen Darstellungen geltend gemacht hatte.

Die Figuren auf den Gemälden aus Johann van Eyck's erster Zeit sind mit einem einfachen Uebergewande bekleidet, über welchem sie einen mantelartigen, den Meßgewändern nachgebildeten Ueberwurf tragen. Dieses Obergewand wird auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten; die Zipfel fallen zu beiden Seiten herab und lassen den vordern Theil des Oberkörpers frei. In dem Faltenwurfe erscheint die symmetrische Anordnung mit vielen, ganz unmotivirten Brüchen und eckigen Augen. Wenn Johann van Eyck für ein Madonnenbild das Gesicht einer lebenden Frau entlehnte, so brachte er auch die Gewandung mit den individuellen Zügen in Einklang. Die Madonnen dieser Art tragen die zur Zeit der Malerei in den Niederlanden übliche Tracht der reichen

Bürgerclassen. Die langen engen Aermel mit den Handklappen und die Mieder mit den vielen, anscheinend fast unmöglichen Falten und Verschnürungen, so wie die prahlenden Unterkleider von Goldstoff und die sammetnen Ueberkleider erscheinen. Einen eigenen Effect machen namentlich in diesen die vielen, willkürlich geführten, zerknitterten Falten. Unter diesen aus dem Portrait unmittelbar hervorgegangenen Gemälden van Eyck's finden sich viele Meisterstücke, in denen eine Kraft und Wahrheit liegt, welche, um zu wirken, der historischen Abstraction des Beschauers nicht bedürfen.

Nachdem Johannes van Eyck seiner Färbung völlig mächtig geworden ist, beseitigt er eine Menge von Unfreiheiten, und tritt uns oft mit wahrer Erhabenheit entgegen. Die Composition, welche sich früher in sehr engen Grenzen bewegte, wird immer weniger symmetrisch, sondern gehorcht den Erfordernissen der Handlung in der Position der Figuren, statt daß früher der Meister den Inhalt des geschilderten Vorganges dem Wesentlichen nach durch den Ausdruck in den Gesichtern seiner Figuren bestimmte.

In den Erscheinungen der Hauptpersonen der heiligen Geschichte Neuen Testaments macht sich ein Element von antiker Größe geltend. Das steife Meßgewand ist zur Seite geworfen. Die Mutter Gottes z. B. erscheint in einer Tunica, welche sehr wohl einer der ernsten weiblichen Gestalten der griechischen Mythe angehören könnte; ein Peplos umgiebt den Oberkörper. Die Apostel und der Heiland selbst sind in ein der Toga ähnliches Gewand gekleidet. Der Faltenwurf ist hier malerisch behandelt. Er gehorcht in seiner Modulation den Bewegungen der Glieder; die Körperformen sind hindurch zu fühlen, obgleich sie nirgends mit Schärfe angedeutet sind. Die Falten bilden zwar selten große Massen, aber sie schließen sich rhythmisch zusammen. Selbst die kleinsten auch hier nicht fehlenden Knitterfalten gehorchen dem Hauptzuge der Bewegung der Draperie.

Die Figuren von einer verminderten geistigen Bedeutung, sowohl aus dem Alten, wie aus dem Neuen Testament, erscheinen in einer romantischen, oft geradezu genreähnlichen Auffassung. Während Christus, Maria und die Apostel, auch einzelne Heilige ideal gehalten sind, wurzeln die Nebenpersonen im Leben selbst. Sie erscheinen als Abbilder von niederländischen Patriciern und Würdenträgern, als ritterlich gewappnete Kämpen, oder in türkischer Tracht, welche mit genauer Kenntniß des Speciellen behandelt zu sein scheint. Immer aber bleibt Johann van Eyck ernst, edel, gemüthreich. Seine allerdings von unseren heutigen Begriffen von Draperie in Bezug auf die Darstellung biblischer Geschichten bedeutend abweichenden Bilder stören uns durch ihre, in der Zeitanschauung liegenden Besonderheiten wenig bei dem Auffinden des eigentlichen Kerns der Gemälde, reizen aber sehr oft durch ihre — heute kaum zu erfindenden — charakteristischen Züge zu aufmerksamerer, in das Einzelne gehende Betrachtung.

Bereits bei Johannes van Eyck findet sich die Richtung der späteren Niederländer auf möglichste Nachbildung der natürlichen Erscheinung der Dinge aufs bestimmteste ausgesprochen. Er zeigt uns nicht selten Köpfe, die mit der Genauigkeit eines Gerard Dow oder Mieris gearbeitet sind, ohne jedoch jene aus einer äußerst feinen Ausführung nur zu oft hervorgehende Unbeweglichkeit der Mienen zu besitzen. Obgleich mit äußerst feiner Touche gearbeitet ist in den Köpfen van Eyck's eine große Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung vorwiegend. Meister Johannes bemüht sich mit großem Erfolge, die Eigenthümlichkeiten der Stoffe der Draperie, das Funkeln der Metalle und den Glanz der Perlen und Edelsteine völlig naturgetreu darzustellen. Dies erstreckt sich bis auf das unbedeutendste Beiwerk in seinen Gemälden, welche dadurch einen außerordentlich festen Halt, etwas in sich Abgeschlossenes empfangen und eine Welt im Kleinen bilden. Hier ist nichts Unfertiges und dies giebt den Eyck'schen Gemälden ein Gleichgewicht, eine edle Ruhe, welche sich unwiderstehlich dem Beschauer mittheilt.

Sonderbar stimmt es uns, wenn wir in die Welt dieser Bilder hineingezogen werden, die so getreu der Natur nachgebildet sind und dennoch von allen natürlichen Erscheinungen durch eine so große Kluft getrennt werden. Die Färbung ist nicht das am wenigsten Wunderbare an Eyck's Bildern. Die Farben stehen mit einer Kraft und Lebhaftigkeit da, um den Wetteifer mit der Färbung der natürlichen Gegenstände in der Nähe der Bilder aufnehmen zu können. Die Localfarbe ist stets die herrschende; sie tritt allenthalben mit unverminderter Stärke auf und erzwingt für die Gegenstände, bis in die kleinsten hinab, eine genaue Betrachtung. Es sind große Licht- und Schattenmassen in Eyck's Gemälden, dennoch ist das Licht nirgend als der Regulator der Farbenpracht behandelt. Es dient eben nur dazu, die Localfärbung vollkommen zur Geltung zu bringen. In dieser Hinsicht weichen Eyck's Gemälde völlig von der Natur ab. Es ist in ihnen eine ganz sonderbare Helligkeit verbreitet. Nirgend sieht man naturgemäße tiefe Schatten — Alles bleibt außerordentlich durchsichtig, gleichsam von innen herausleuchtend. Ganz merkwürdig ist es, daß der Maler dennoch im Stande ist, einzelnen seiner Gegenstände ein so starkes Relief zu geben. Es kommt dieß meist auf die außerordentlich feine Abstufung der Farbentöne an, die ohne eine genaue Vergleichung der Licht- und Schattenpartien kaum bemerkbar wird. Auf den ersten Blick würde man oft nicht zugestehen, daß zwischen dem höchsten Lichte und dem tiefsten Schatten in Eyck's Bildern ein so großer Unterschied besteht, eben, weil der Charakter der Localfärbung in beiden Extremen so genau festgehalten wurde. Etwas Aehnliches findet sich nur noch bei Tizian, welcher die vollste Rundung — oft scheinbar ohne Veränderung der Localtöne — zu erzielen weiß.

In der Belvedere-Galerie befindet sich ein kleines Juwel von Johann van Eyck — eine Madonna, die das Jesuskind säugt. Sie ist stehend vor einem Throne dargestellt. Das Gesicht der Mutter Gottes ist von unbeschreiblicher Milde und Güte. Eine Krone von Perlen schmückt das sanft geneigte Haupt. Das blonde Haar, vortrefflich behandelt, fließt über die Schultern herab. Einen schöneren Madonnenkopf hat kein einziger der älteren Italiener — vor Raphael — aufzuweisen. Die Draperie ist zwanglos, stellenweise groß behandelt. Der nischenförmige Hintergrund ist mit glänzendem Blätterwerke bedeckt. Auf Consolen rechts und links, außerhalb der architektonischen Einfassung des Gemäldes stehen Adam, von dem Engel mit dem hauenden Schwerte fortgetrieben, und Eva, mit dem Apfel in der Hand, der vom Baume sich herabneigenden Schlange mit einem Menschenkopfe zuhörend.

Ein anderes, sehr schönes Eyck'sches Gemälde der Wiener Galerie ist der todte Heiland am Fuße des Calvarienberges, umgeben von Maria und sieben Heiligen. Eine Probe von der Kraft, welche Johannes van Eyck im Portrait entwickeln konnte, giebt das Bildniß eines jungen Mannes ohne Bart, in braunem Pelzrock mit einer ganz eigenthümlich geformten Mütze. Die Umrisse sind scharf angegeben; aber dennoch erscheint Alles rund, durchsichtig, lebhaft.

Das berühmteste Werk, welches die Gebrüder van Eyck gemeinschaftlich vollendeten, war das Genter Altarbild mit der Anbetung des Lammes. Dasselbe bestand aus zwölf Tafeln, welche den Ikonoklasten glücklich entgingen, schließlichst aber im Jahre 1794 der räuberischen Kunstliebhaberei der Franzosen zum Opfer fielen. Die vier Mittelbilder mußten nach dem Museum der großen Nation wandern. Die acht übrigen Bilder wurden von dem Domherrn der Kirche zu St. Bavon versteckt. Von den geretteten Gemälden wurden sechs eigenmächtig verkauft und kamen in eine Privatsammlung, die ihrerseits in den Besitz des Königs Friedrich Wilhelms III. von Preußen überging.

Das Genter Bild war so auffallend in seiner Darstellung, daß dasselbe gleichsam als ein Wunderwerk betrachtet wurde. Die Domherren zu St. Bavon thaten das Ihrige, um den Ruf des Gemäldes zu erhöhen, indeß sie die Betrachtung desselben erschwerten. Das ganze Kunstwerk mit

seinen Flügelbildern konnte gleich einem Schranke geschlossen werden und man sah dann zwei mehr unwesentliche, Grau in Grau gemalte und hier und da mit einem leichten Colorit angehauchte lebensgroße Figuren auf den Rückenwänden der Flügel, welche als Thüren dienten.

Diese blieben, außer am Tage St. Johannis und der übrigen hohen kirchlichen Feste geschlossen. Es war eine besondere Begünstigung, wenn vornehme Reisende gegen Erlegung bedeutender Gebühren zur Beschauung des Bildes vom heiligen Lamme zugelassen wurden. Wollten die Genter fürstlichen Personen, die in ihrer Stadt verweilten, einen besondern Beweis ihrer Aufmerksamkeit geben, so vermittelten sie bei den Domherren zu St. Johannis und Bavon, daß das Lammesbild zur Schau gestellt wurde. Die Geistlichen zeigten aber dennoch nicht Alles, um den Nimbus des Geheimnißvollen, welcher das Bild umgab, nicht zu zerstören. Es waren die völlig nackten Figuren von Adam und Eva, welche den Beschauern vorenthalten wurden.

Der Reichthum in der Composition dieses Meisterbildes der Eyck's so wie die brillante und genaue Ausführung desselben waren in der That Staunen erregend. Das Mittelbild zeigt in seinen unteren Partien eine reich ausgestattete Landschaft mit glänzendem Sonnenschein — Wiesen und Felder, Wald und Strom, Felsen und Berge. In dieser Landschaft steht zunächst auf einem altarähnlichen Postament das Lamm. Seiner Brust entspringt ein Blutstral, der in einen blinkenden Kelch strömt. Ringsum ist das Lamm von Engeln umgeben. Im Hintergrunde befindet sich das himmlische Jerusalem und in einem langen Zuge nahet sich von dort zur Rechten die Schaar der männlichen, zur Linken diejenige der weiblichen Märtyrer, um das wunderbare Lamm anzubeten. Im nächsten Vordergrunde sind die Repräsentanten des geistlichen und des weltlichen Standes in Adoration versunken.

Nach oben öffnen sich die himmlischen Regionen. Hier thront Gott der Vater — eine Gestalt, die mit der Darstellungsweise der Italiener nichts gemein hat. Während diese den allmächtigen Schöpfer als einen langbärtigen Greis malten, zeigt ihn Eyck als einen vollkräftigen Mann, der eben so wenig wie der olympische Jupiter des Phidias, die Spuren des gebrechlichen Alters besitzt. Gott der Vater trägt die päpstliche Tiara; das Ober- und Untergewand ist roth, gleich den Wolken, welche vor der Sonne hergehen und mit einem flammend goldigen Saume geschmückt. Ihm zur Rechten befindet sich die thronende Maria, mit einer funkelnden Krone geziert, und ein Buch in der Hand haltend. Zur Linken des Schöpfers ist die Figur Johannes des Täufers, ebenfalls ein Buch in der Hand haltend.

Diese drei Gestalten erinnern in dem Schnitte ihrer Gesichter, in der Symmetrie ihrer Draperie, an die sculpturähnlichen Gebilde einer frühern Zeit, welche den architektonischen Formen der Tempel homogen erschienen. Aber es liegt das Princip eines neuen Lebens in dem Blicke und dem kraftvollen, blühenden Colorit der nackten Theile. Die Draperie in ihrer brennenden Färbung, die Pracht der Schmucksachen von edlem Metall, die Juwelen und das edle Krystall aber führen uns völlig in das wirkliche Leben ein. Diese Verbindung der Typik mit der Naturwahrheit macht einen ganz eigenthümlichen Eindruck. Die symmetrische Strenge ist mit der Anmuth des Lebens verbunden. In dieser Hinsicht darf das Werk der Eyck's ein ganz besonderes Verdienst beanspruchen.

Dieses Hauptbild ward von den Flügelbildern bedeckt, wenn der Altarschrein geschlossen wurde. Auf der innern Seite dieser Flügel befanden sich zur Seite der Mutter Maria und Johannis des Täufers Chöre von musicirenden Engeln. Ueber dem Täufer erscheint auch St. Cäcilia, die Orgel spielend. Die Engel tragen Chorgewänder von Goldbrocat und Diademe um die Stirn. Die beiden obersten Flügelbilder waren diejenigen, welche Adam und Eva darstellten. Eva reichte dem



Leonhard Bramer pt. W. French sc.

Ein Schatzgräber. The Treasure Seeker.

Druck u Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden

Adam keinen Apfel, sondern eine frische Feige dar. Ueber dem Bilde Adams war das Opfer Kains, über der Eva der Tod Abels.

Unten neben dem Hauptbilde ist eine doppelte Procession dargestellt. Auf der einen Seite nahen sich die heiligen Pilger, unter dem Vortritt des heiligen Christoph und auf der andern wandern die heiligen Einsiedler durch ein rauhes, dunkles, enges Felsenthal nach dem Altar des Lammes. Mit diesen Flügeln correspondiren zwei andere, auf denen die gerechten Richter und die gerechten Streiter Christi (Justi Judices et Christi milites) erscheinen.

Die Kämpfer werden von drei Bannerträgern geführt. Dies sind die Personificationen der drei niederländischen Waffenbrüderschaften, welche unter Anführung ihrer Grafen nach dem heiligen Lande zogen. Die erste Brüderschaft führte den Langbogen und hatte den heiligen Sebastian, der bekanntlich mit Pfeilen erschossen wurde, zum Schutzpatron. Die zweite Waffengenossenschaft bildeten die Armbrustschützen; ihnen stand St. Georg als Schutzheiliger zur Seite. Die dritte Brüderschaft waren die Fechter mit Lanze und Schwert. Ihnen stand der heilige Erzengel Michael vor. Auf diesem Bilde sieht man Ludwig IX., den Heiligen, von Frankreich und einen römischen Kaiser, den man für Friedrich den Rothbart auch wohl für Karl den Großen hielt. Unter den gerechten Richtern sind auch die Gebrüder Eyck dargestellt. Huybrecht zeigt sich als ein bejahrter Mann auf einem Schimmel reitend. Johann van Eyck steht im mittlern Alter: ein klares, verständiges Gesicht, in dessen bewußtvollem Auge eine übermächtige geistige Fähigkeit ausgedrückt liegt.

Außerdem erscheinen auf besondern Bildern die heilige Jungfrau, wie sie die Verkündigung des heiligen Engels vernimmt, Sibyllen, die beiden Johannes, die Figuren des Stifters dieses Altarbildes, Jodocus Vyts und seine Ehegenossin, Lisbetha Borlout.

Dies Streben nach einer wahren Universalität der Darstellung, getragen von einer Kraft, die vor dem Höchsten in der Kunst nicht zurückbebt, sondern dasselbe in den Kreis seines Wirkens zieht, ist für die Gebrüder van Eyck charakteristisch. Gleich dem Dürer greifen sie auf alle Felder und führen den Beschauer, mit dem einfachen Portrait beginnend, durch das ernste Treiben der Menschenwelt bis empor zu den höchsten Regionen der übersinnlichen Welt. Niemals aber verlieren die Eyck's den realen Boden unter den Füßen. Sie schildern nichts in sich Unmögliches; sie wollen mehr ausdrücken, als ein bloßes Spiel ihrer Gedanken, mehr geben, als die seltsame Verschlingung von phantastischen Anschauungen, denen wir in der altdeutschen Schule bis zu den spätesten Epigonen Dürers herab gar nicht ausweichen können.

Bei ihrem Principe der Naturwahrheit begegnet es den Eyck's oft, daß sie des geistigen Aufschwungs nicht mächtig werden, sondern in trivialen Regionen befangen bleiben. Stets aber sind sie kernig, lebensvoll, an Ausdruck von gesunder Empfindung reich — noch jetzt, nach so langen Jahren kraftvoll und erleuchtet genug, um uns mit Sympathien für ihre Werke zu erfüllen.

Ein Schatzgräber.

Von Leonhard Bramer.

In dem glänzenden Reigen der Künstler unterscheidet man auf den ersten Blick die dominirenden Gestalten, voran die großen Erfinder, jene Charakterköpfe, welche ihrer ganzen Periode den

Stempel ihres Geistes aufzudrücken vermochten. Allenthalben übermächtig hervorragend, „eines Haupts länger denn alles Volk", sind sie die Führer ihrer Schulen im Guten wie im Bösen.

Neben den großen Meistern steht eine andere Race, welcher man kaum entrinnen kann. Dies sind jene schlechten Meister, welche der Himmel in seinem Zorne mit einer ungemeinen Productivität gesegnet hatte. Fast alle Kunstperioden sind mit dergleichen wie Unkraut wuchernden Genies ausgestattet. Von ihnen geht das Verderben des guten Geschmackes entweder aus, oder sie treiben dasselbe, wenn die Schulen bereits im Sinken sind, auf die Spitze. Die Malerei hat das Eigenthümliche, daß sie die Werke von Künstlern, welche eine verwerfliche Richtung verfolgten, oder nur mittelmäßig begabt waren, nur schwer ausscheidet. Die alten schlechten Bilder werden von einer Sammlung zur andern übergeführt, um neben wirklichen Meisterwerken ihren Platz zu erhalten — es ist ein Name mehr im Katalog. Die Kunstkenner weniger als die Menge unberufener Kunstschriftsteller mühten sich ab, in solchen ästhetisch völlig nichtigen Gemälden noch immer etwas Vorzügliches zu entdecken, und wo wäre ein wirkliches Bild, das nicht irgend einen Stral der Hoheit der Kunst aufzuweisen hätte! Der unbedeutende Künstler oder derjenige, welcher in einer verwerflichen Richtung excellirt, bleibt vor der Vergessenheit gesichert und seine Werke werden weniger aus innerm Kunstwerth, denn als Curiosa Jahrhunderte lang mit fortgeschleppt, so lange Leinwand und Farben halten wollen. In der Literatur sinkt das Unbedeutende viel schneller zur Vergessenheit hinab, als in der Malerei. Ein Buch, das nicht in irgend einer Weise groß ist, entweder im Guten oder im Bösen, wird sehr bald ausgeschossen und verschwindet.

Von vielen hohen Meistern sind nur wenige Werke auf die Nachwelt gekommen. Hier steht Leonardo da Vinci obenan. Es ist seit lange Mode geworden, die Echtheit aller Bilder anzuzweifeln, welche unter diesem glorreichen Namen erscheinen. Ein eigenthümlicher Unstern schwebt über Leonardo's Werken, wie über denjenigen mancher anderen der sogenannten „seltenen Meister". Sie waren oft sehr productiv und dennoch sucht man ihre Bilder vergeblich. Oft passiren die Werke solcher Künstler unter unrichtigen Namen; noch öfter aber sind sie der Vernichtung anheim gefallen. Die betreffenden Meister konnten sich nicht rasch genug auf jene Höhe des Ruhmes emporschwingen, um von ihren Zeitgenossen nicht übersehen zu werden.

Es tritt hierbei ein bemerkenswerther Umstand ein. Diejenigen Maler, deren Werke am meisten nachgestochen wurden, oder jene, welche selbst die Radirnadel und den Stichel zur Hand nahmen, um ihre Gebilde einem möglichst großen Kreise zur Anschauung zu bringen, sind am allerwenigsten von dem herben Schicksale betroffen, daß ihre Leistungen untergingen. Mögen die Stiche verloren gegangen sein — sie dienten wenigstens dazu, daß die Originalbilder als echt constatirt und als bekannte Größen von einer Generation zur andern überliefert wurden. Heute ist es mit Schwierigkeiten verbunden, die Werke der Maler durch den Stich der großen Masse des Publicums zur Kenntniß zu bringen. Die Künstler legen in einer Hinsicht mit größtem Recht einen entschiedenen Werth darauf, daß ihr Eigenthumsrecht durch fremde Nachbildungen nicht angetastet werde. Sie beschränken indeß hierdurch die Vervielfältigung ihrer Productionen und schmälern das einzige Mittel, welches es giebt, wahrhaft populär zu werden. Ohne dies Eindringen in das Bewußtsein des Volks aber giebt es keine Bürgschaft für die Unsterblichkeit. Es giebt Tausende von wackeren Künstlern der Gegenwart — wer kennt die Folgen ihrer Werke? Sie sind nicht gestochen und so werden die Originalbilder ohne ein ferneres Lebenszeichen im günstigsten Falle eine Galerie zieren, meist aber im Wechsel alles Irdischen den Augen der lebendigen Welt entrückt werden, um nach kurzen Jahren, als hätten sie nie existirt, zu verschwinden.

Zu den guten „seltenen Meistern" gehört Leonhard Bramer, geboren in Delft 1596. Er ist

einer der besten Schüler des alten Rembrandt. Schon dieser Umstand hätte seine Bilder vor dem Untergange schützen sollen. Dennoch ist die Zahl der Gemälde Bramer's, welche bis auf unsere Zeit gekommen sind, klein — ein betrübender Umstand, wenn die großen Vorzüge der Gemälde dieses Künstlers ins Auge gefaßt werden.

Bramer besitzt viele der Eigenthümlichkeiten seines Meisters, obwohl dieselben nirgend auf die Spitze getrieben erscheinen. Bramer hat die Kraft der Lichtwirkung in hohem Grade. Er geht jedoch nie mit jenem despotischen Eigenwillen Rembrandts zu Werke, der kein anderes Gesetz als sich selbst respectirte. Der Schüler hielt sich an die Erscheinungen in der wirklichen Welt, statt wie Rembrandt nur seiner unbändigen Phantasie zu gehorchen. Bramer ist daher wahrer, als Rembrandt, erreicht ihn aber in der Lichtwirkung bei weitem nicht.

Es kommt bei Bramer stets viel auf die Zeichnung an, bei Rembrandt wenig oder gar nichts. Wenn Rembrandt ein Portrait giebt, so ist die Art der Auffassung zu allernächst auf die Entfaltung der Wirkung des Helldunkels berechnet. Bramer hat es vor allen Dingen mit der Erzielung der Aehnlichkeit zu thun. Seine mit Kraft und Wahrheit gezeichneten Köpfe und Figuren erscheinen leicht, frei, correct. Sie sind vorzüglich beleuchtet und eben so gut gefärbt. Alles aber hält sich in den Grenzen der natürlichen Erscheinung, welche oft bis zur Illusion getreu wiedergegeben wird.

Da Bramer bei der Entfaltung großer Licht- und Schatteneffecte nicht seiner Einbildungskraft folgen wollte oder — wie wahrscheinlicher anzunehmen ist — folgen konnte, so hielt er sich an natürliche Vorbilder. Er stellte Höhlen, unterirdische Gemächer, Keller, Burgverließe dar, welche durch Lampenlicht oder brennende Fackeln erhellt werden. Die eingeführten Figuren sind in charakteristischer Weise bewegt. Sie haben stets ein mehr abenteuerliches Wesen, als die Figuren auf Gottfried Schalkens Nachtstücken und sind mit größerer innerlicher Kraft ausgestattet. Das, was Bramer's Figuren sind und thun, bleibt immer die Hauptsache und die Beleuchtung dient nur dazu, dem, was der Künstler darstellen will, eine größere Bedeutung zu verleihen. Schalken von Dordrecht kommt selten so weit, um seine Figuren über den allgemeinen Typus von Modellen als Trägern seines Lichts zu erheben.

In seinem Bilde des „Schatzgräbers" ist Bramer seiner Neigung für abenteuerliche Stoffe getreu geblieben. Am Fuße einer verfallenen Burg hat ein verdächtig aussehender Mann den Boden mit der Schaufel aufgewühlt und zerbrochene Töpfe und goldene Gefäße aus ihrem Verstecke herausgefördert, wo dieselben lange Jahre hindurch begraben gewesen sein mögen. Der Schatzgräber hat das Gesicht eines Verbrechers. Eine unbeugsame Energie, Scharfsinn, Verschmitztheit sprechen aus seinen markirten Zügen. Hell scheint der Mond. Hinter den Hügeln im Hintergrunde zeigen sich bereits die ersten Tinten der heraufziehenden Morgenröthe. Da regt sich Etwas in der weiten, leeren Landschaft. Betroffen hat sich der Schatzgräber erhoben und schaut sich spähend um, während ein Zug wilder Entschlossenheit in seinem Gesichte verbürgt, daß er mit seiner scharfen Schaufel sich gegen Jeden zur Wehre setzen und seinen Schatz vertheidigen werde, der ihm vielleicht hunderte von schlaflosen Nächten gekostet hat.

In einer ganz eigenthümlichen Weise erscheint Bramer in einer Folge von Skizzen zu der Geschichte Eulenspiegels. Er wird hier auf eine oft sehr derbe Weise komisch, possenhaft und offenbart einen Sinn für das Lächerliche, der den sonst so ernsthaften Künstler kaum wieder erkennen läßt. Diese Skizzen stammen aus dem Jahre 1656.

König Philipp IV. von Spanien.

Von Velasquez.

Tüchtigkeit ist der vorherrschende Charakter der älteren deutschen Maler. Ein hoher, sittlicher Ernst lebt in ihren Gemälden und sollten diese auch in humoristischer Weise, oder gar mit einer derben Komik die Ideen des Künstlers zur Anschauung bringen. Sinnvoller, inniger als solches die älteren deutschen Künstler vermocht, ist die Außenwelt selbst von den berühmtesten Meistern fremder Nationen nie aufgefaßt worden. Die deutsche Treue in der Kunst ist oft wahrhaft rührend.

Der hohe Sinn für die Schönheit der Form, wie sie der Italiener besitzt, liegt bei den deutschen Malern nicht zu Tage. Die Natur ihrer Heimat gestattet selten das Hervortreten des Nackten; ein rauher Himmel zwingt die Nordländer, Arme, Schultern und Schenkel sorgfältig zu verhüllen, während im Süden allenthalben entblößte Körperformen dem Auge des Künstlers entgegenquellen. Der Südländer steht in der freiesten Wechselbeziehung zu seiner mit Licht und Duft gesättigten Atmosphäre; er lebt viel unmittelbarer mit der Natur verbunden, als der Angehörige des Nordens, welcher zum Schutze seiner Körperlichkeit sich gegen Wind und Wetter durch Wohnung und Kleidung abschließen muß. Es lebt sich schwerer im Norden, als im Süden, wo man tausend Bedürfnisse des Nordens nicht kennt.

Diese glückliche Freiheit einer mühelosen Existenz in einer Natur, welche Kraft und Milde genug besitzt, um die unverkürzte Blüte des Lebens hervorzulocken, klingt aus allen Werken der Kunst des Südens hervor. Wer diese naturwüchsige Freiheit kennen lernen will, der darf nicht nördlich der Alpen bleiben. Wenn alle die tausend großen Denkmale der Kunst in Italien mit einem Schlage verschwunden wären, so würden diese Halbinsel, Griechenland und sein Archipel dennoch die Heimat der Erscheinung des Lebens in fertiger, künstlerischer Form bleiben.

Es ist durchaus nichts Zufälliges, daß die deutsche Kunst, wie wir dieselbe auch bis in ihre Anfänge und bis dahin verfolgen, wo sie sich mit den verkümmerten Resten einer aus dem Süden stammenden Plastik verbindet, auf dem Portrait ruht. Wir sehen, nachdem das Klima Deutschlands im Laufe der Jahrhunderte immer milder geworden ist, noch heute nicht viel mehr von der Menschenwelt, als Gesichter, Kleider und Hände. Von der unmittelbaren Berührung mit der Außenwelt, mit Luft und Licht, abgeschlossen, scheinen die Glieder der Nordländer den größten Theil ihrer Fähigkeit verloren zu haben, als Ausdrucksmittel für Gedanken und Empfindungen zu dienen. Der Deutsche, namentlich derjenige des Nordens, kennt keine südländische Geberdensprache — er würde sie für sonderbar, ungehörig und lächerlich halten. Dieser unerschöpfliche Wechsel der Stellungen, diese, jeder Nuance der Empfindungen sich anschließenden Gesten, wie man sie an den Italienern beobachtet, würden von einem Deutschen nur mit der allerhöchsten Anstrengung — wenn überhaupt — ausgeführt werden können. Die unwillkürlichsten Lebensäußerungen des Südländers würden für uns einer nicht geringen Tortur gleichkommen. Dem Italiener dagegen müßte man Arme und Beine festbinden, um ihn zu unserer Abtödtung der äußerlichen Erscheinung zu bringen. Wir sprechen — der Italiener declamirt; ein bewegliches Mienenspiel ist bei uns schon etwas Ungewöhnliches — in Italien spricht man nicht allein mit der Zunge, den Augen, den Mienen, sondern bedarf zu diesem Zwecke auch noch der Arme, Finger und Füße. Jedes Wort wird durch eine entsprechende Bewegung illustrirt und oft spricht diese Illustration allein schlagender als alle Worte solches vermögen.

Diese durchgeistigte Bewegung, dieser Rhythmus in der Erscheinung des äußerlichen und



Velasquez pinxt W. French sc

Philipp IV von Spanien.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

innerlichen Menschen ist selbst in den italienischen Kunstwerken aus der schlechtesten Periode zu erkennen. Der Deutsche muß sich erst künstlerisch zu diesen wichtigen Momenten hindurcharbeiten. Bei ihm ist die Kunst, gemäß der vermehrten Anstrengung, welche er aufwenden muß, eine doppelte Kunst.

Statt des äußerlichen Lebens aber haben es die Deutschen von jeher trefflich verstanden, das innerliche zur Geltung zu bringen. In der Darlegung einer ruhigen, tiefen Empfindung haben selbst die älteren deutschen Maler kaum ihres Gleichen. Hierzu kommt noch ein eigenthümliches Element — die Darstellung derjenigen Welt, welche nur in der Einbildungskraft existirt. Diese Phantasiewelt, gleichsam der natürliche Ersatz für die in engen Grenzen liegende, wirkliche äußere Welt — ist vorzugsweise das Erbtheil der deutschen Künstler gewesen. Sie lieferten in ihren Bildern aus jenen Regionen Spiegelbilder ihrer Innerlichkeit, die uns als dichterische Offenbarungen erscheinen. Hier ist Albrecht Dürer Meister. Einen Zug zum Phantastischen, wie er den älteren deutschen Malern eigen ist, hat von den großen, italienischen Meistern vielleicht nur Leonardo da Vinci besessen.

Die italienische Kunst ruht auf der Sculptur mit ihrer, zu idealer Ruhe erhobenen Bewegung. Wenn die Italiener sanken, so kehrten sie wieder zu ihren antiken Urquellen zurück, um Kraft zu gewinnen, sich aufs Neue zu erheben. Als die Deutschen nach dem Heimgange Dürers den leitenden Faden in dem Labyrinth der Kunst verloren, das ihnen dieser Meister eröffnet hatte, warfen sie sich auf das Portrait, um sich einen festen Halt zu verschaffen. Auf diesem Gebiete können die Deutschen mit den Italienern in die Schranken treten.

Zwischen der Darstellungsart beider Nationen liegt jedoch eine weite Kluft. Die älteren deutschen Meister streben in der Regel nicht dahin, in ihren Bildnissen über die Erscheinung der Persönlichkeit, welche sie vorführen, hinauszugehen. Es kommt ihnen zunächst auf Naturwahrheit an, die sie in der minutiösen Nachbildung der Gesichtszüge und des sonstigen Details zunächst zu finden meinen. Sie erzielen hierdurch eine außerordentlich feste Haltung in Hinsicht auf das natürlich Zusammenstimmende der Formen, streifen aber nur zu oft das innerliche Leben ab, welche ihre Originale beseelte.

Die meisten der nächsten Epigonen Dürers sind außerdem nicht im Stande, ihren Portraits eine geschlossene künstlerische Wirkung zu verleihen. Wir stehen ihren Bildnissen unvermittelt gegenüber, die von dem Tageslichte beleuchtet erscheinen, das auch den Beschauer umfängt. Die Portraitfiguren, einer dem Bilde eigenthümlichen Lichtführung entbehrend, sind in dem Falle, mit den natürlichen Gegenständen den Vergleich aushalten zu müssen, der, wie sich das von selbst versteht, unter solchen Umständen entschieden zu ihrem Nachtheile ausfällt. Die Bilder sind trotz ihrer oft sehr lebhaften Färbung und ihrer scharf gezeichneten Formen kraftlos, innerlich todt und das, durch keine Luftperspective gestützte Relief ist meist ein so geringes, daß die Gesichter flach auf der Leinwand aufgeklebt erscheinen.

Nur Meister Holbein, der deutsche Portraitmaler par excellence besitzt in seinen letzten Bildnissen, wie z. B. in dem hinter einem Eisengitter sich zeigenden grinsenden Narren König Heinrich VIII. von England eine selbständige Lichtführung, die den Figuren die unwidersprechliche Wahrheit des Lebens verleiht.

Es kommt den Dürers, Holbeins, Cranachs, Ambergers u. s. w. nicht in den Sinn, ihre Portraits nur durch einen einzigen Strich zu idealisiren. Die Italiener ihrerseits können schwerlich ein nicht idealisirtes Portrait aufzeigen. Es liegt stets das Bestreben zu Tage, die gegebenen Formen des Originals in eine, an die Antike erinnernde Harmonie zu bringen. Leonardo da Vinci's Frauenportraits können denjenigen Typus, welchen dieser Meister für ein wesentliches Attribut der schönen

Form hielt, das lang gezogene Oval des Gesichts, den übermäßig kleinen Mund, die langgeschlitzten Augen, selten völlig verborgen. Tizian, der erste Portraitmaler Italiens, unterdrückt alle unwesentlichen Züge, welche der Gesammtform nicht homogen sind und bringt die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten der Hauptformen auf ein geringeres Maß herab, um einen künstlerischen Einklang hervorzubringen. Er wird aus dieser Ursache namentlich, was seine Frauenportraits betrifft — wozu die meisten seiner Göttinnen, Nymphen und Heiligen gehören — monoton, charakterlos und muß sich auf seine prachtvolle Färbung verlassen, um seinen Effect zu erzielen.

Zwischen den Deutschen und Italienern stehen die Spanier. Sie besitzen, gleich den letzteren, den Vorzug eines glücklichen Klima; ihre Ausdrucksfähigkeit ist eben so groß, wie diejenige der Italiener; dagegen ist ihre innere Bewegung weniger flüchtig und wenn die Glut italienischer Leidenschaft im Moment des Aufflammens der spanischen die Wage hält, so darf der Sohn der iberischen Halbinsel für sich die Seelentiefe in Anspruch nehmen, die der inneren Bewegung Dauer und Bedeutung verleiht. Ein hoher Ernst ist die Charakteratmosphäre des Spaniers; unverwüstliche Leichtfertigkeit diejenige des Italieners.

Der Nationalcharakter des Spaniers findet sich mit frappanter Treue in seinen Kunstwerken abgeprägt. Der Ernst des Deutschen erscheint bei dem Spanier hier mit einer Leidenschaftsfähigkeit verbunden, die selbst den widerstrebendsten Stoffen ein glühendes Leben einzuhauchen vermag.

Dies Leben mit seinen charakteristischen Aeußerungen ist dasjenige, welches die spanischen Maler zu erfassen streben, gleichviel, ob wir sie beim Bildnisse oder bei jenen phantastischen grauenhaften Scenen sehen, die sich in den Regionen der Märtyrer- und Heiligengeschichte bewegen. Die Spanier halten mit Ernst und Gewissenhaftigkeit sich an die natürliche Erscheinung; ihre gewaltige Einbildungskraft aber führt diese naturwahren Figuren als Träger solcher hohen Ideen und mächtigen Empfindungen auf, daß wir den oft sehr bescheidenen Ursprung der Figuren völlig aus den Augen verlieren.

Eine der Glanzseiten spanischer Kunst ist das Bildniß. Hier ist nicht allein von einer Treue die Rede, wie sie sich in den ähnlichen Werken der Deutschen findet, so wie von dem italienischen Idealisiren der Form; sondern der Spanier faßt den Charakter, die Seele Desjenigen, welchen er malt und diese Innerlichkeit ist der große Triumph in den Bildnissen von der Hand spanischer Maler.

Der genialste Portraitmaler Spaniens bleibt trotz der Leistungen Esteban Murillos sein Meister Velasquez de Silva. Dieser außerordentliche Künstler ging von der Ansicht aus, daß allen Typen der Naturschönheit ein bedeutsamer Ausdruck abzugewinnen sei. Er suchte, indeß er sorgfältig die Formen und Farbentöne der Naturgegenstände bis ins Detail hinein wiederzugeben strebte, vor allen Dingen sich des charakteristischen Ausdrucks zu bemächtigen, mochte dieser in der bloßen Form liegen oder durch die besondere Art der Erscheinung derselben bedingt sein.

Von dem unendlichen Wechsel in der Erscheinung selbst der bekanntesten Gegenstände betroffen, beschloß Velasquez, einen Punct festzuhalten und nicht eher abzulassen, bis er diesen vollständig ergründet habe. Er wählte für seinen Zweck den menschlichen Körper und nahm einen jungen hübschen Bauernburschen in Dienst, welcher weiter nichts zu thun hatte, als daß er sich von Velasquez — freilich in allen möglichen Stellungen — malen lassen mußte. An diesem einen Exemplar eines Menschen studirte der junge Maler, welcher nicht viel älter war, als sein permanentes Modell, die ganze Menschheit.

Velasquez erstaunte über die ewigen Veränderungen, die er an seinem sich trotzdem stets gleichbleibenden Mustermenschen bemerkte. Aber er ließ sich nicht abschrecken, die flüchtigsten Spuren

der verschiedenen Seelenbewegungen desselben beobachten und künstlerisch wieder geben. Er war zuletzt im Stande, an dem Kopfe seines Modells jede Nuance der Stimmung sichtbar zu machen.

Es giebt einige spanische Sonette aus der Zeit des Velasquez, in denen diese Darstellungen als etwas Wunderbares erwähnt, oder zum Stützpunct des Gedichts gemacht werden. Der „Mensch" des Velasquez, heißt es in dem einen Sonett, „wird durch die Kunst des Meisters mit einem Antlitze hingestellt, das sich — welches Wunder — hundert Mal veränderte und dennoch bis auf den unbedeutendsten Punct dasselbe blieb. Aber Dein Wunder, o Chloe, ist noch viel größer, denn Du wechselst hundert Mal — und zu meiner Unehre — die Gedanken Deines Herzens, indeß Du mich stets mit derselben — verrätherischen — Huld anlächelst."

Die originelle Weise, in welcher Velasquez den physiognomischen Ausdruck zu bemeistern strebte, machte den noch jungen Künstler nicht allein bald in weiteren Kreisen bekannt, sondern gab ihm sehr bald über seine, gegenwärtig längst namenlos gewordenen Nebenbuhler ein entschiedenes Uebergewicht. Er vermochte rein aus dem Gedächtniß Portraits zu malen, welche in frappantester Weise den Geist und den Charakter des Originals wiedergaben. Die Formen, so weit selbige, wie z. B. im Profil, mit Genauigkeit durch den bloßen Contour zu fassen waren, gab Velasquez mit höchster Treue, indeß er die Augen schloß. Obgleich dies Kunststück nicht eben außerordentlich schwierig auszuführen sein dürfte, so war dasselbe doch damals neu und steigerte den Ruf des Malers nicht wenig.

Velasquez wandte, nachdem er die Darstellung des menschlichen Antlitzes und Körpers in seiner Gewalt zu haben glaubte, seine Aufmerksamkeit der todten Natur zu. Er hatte es hier besonders auf die Geheimnisse der Färbung abgesehen, welche er vergebens durch das Studium Giorgiones und Tizians zu enthüllen gestrebt hatte. Diese Meister besitzen die Kunst der Farbenmischung in einem so hohen Grade, daß es — und meist eben bei den herrlichsten Partien ihrer Färbung, der Carnation nämlich — schwer oder gar nicht nachzuweisen ist, durch welches Verhältniß der einzelnen Färbemittel ihre eigenthümlichen Töne hervorgebracht worden sind, die auf das vollständigste verschmolzen erscheinen, ohne durch ein Abdämpfen und Verwaschen nur das Geringste von ihrer Lebhaftigkeit eingebüßt zu haben.

Durch ein scharfes und glückliches Auge unterstützt, fand Velasquez in der Natur die beiden großen Principien der Harmonie und des Contrastes der Farben heraus. Das offene Geheimniß der innigen Verwandtschaft der Farben ging dem Forschenden auf, der sehr bald die Scala der Tinten in der Natur mit größter Sicherheit verfolgen lernte.

Velasquez fing an, seine Bilder nach der Natur ohne bestimmte Formen, nur nach dem Verhältniß der Massen der verschiedenen Farben zu malen und auf diese Weise der Natur selbst ihre Palette zu entlehnen. Er lernte die Töne der Natur in ihrer Reinheit auffassen und neben einander stellen. Jede Farbenstufe ward von Velasquez in größter Kraft aufgesetzt und die Harmonie dieser leuchtenden Tinten erzielte er eben dadurch, daß er nur die in der Natur zusammen stehenden Farben neben einander stellte. Wer einer solchen Harmonie der Färbung mächtig ist, der darf um die frappante Unterbrechung derselben durch die Einführung scharf contrastirender Töne nicht verlegen sein. Dieser feste, in „jungfräulicher" Frische uns noch heute entgegenleuchtende, Farbenauftrag des Velasquez ist keiner der geringsten Vorzüge dieses Meisters. Sind die Gemälde desselben doch nur in guten Händen gewesen, so überleuchten dieselben mächtig die meisten Bilder der italienischen Meister, welche nur zu oft das Mißgeschick hatten, daß ihre künstlich gemischten Farben später mit einander chemische Verbindungen eingingen, wodurch die ursprüngliche Glut zu einer schweren Kälte herabgestimmt wurde.

Für die Beleuchtung dienten Velasquez die Niederländer als Muster. Er lernte ihnen das

genaueste Abschreiben der natürlichen Lichteffecte ab, fand jedoch sehr bald, daß er mit den Vorzügen der Miniaturisten sich auch deren seelenloses, trockenes Wesen anzueignen in Gefahr stehe. Er warf die Detailmalerei zur Seite und richtete sein Augenmerk wieder auf die Festhaltung der großen, charakteristischen Momente.

So erscheint also Velasquez als ein sehr selbständiger Künstler, welcher, den Forderungen seines Genius gehorchend, sich nur an die natürliche Erscheinung wandte. Der Spanier war glücklich genug, schöne natürliche Formen in seiner täglichen Umgebung vorzufinden und nicht selten erscheinen daher manche seiner Figuren aus seiner ersten Zeit in so reinen Verhältnissen, daß solche der Antike entlehnt sein könnten. Aber dies sind eben Ausnahmen. Velasquez besaß nicht den idealen Aufschwung der Anschauung, wodurch der Künstler befähigt wird, aus den Zufälligkeiten der Natur heraus zu schreiten und das Wesentliche seiner Figuren gemäß einer erhabenen Idee zu gestalten.

Wo er diese Idee zur Geltung bringen will, stört er durch eine Masse von Naturwahrheit, welche — unter anderen Umständen vielleicht bewundernswürdig — den Beschauer zu der platten Wirklichkeit herabzieht. In den Heiligenbildern aus seiner voritalienischen Periode giebt Velasquez uns sehr oft die gewöhnlichsten spanischen Straßenscenen und bringt nur in seinem wundervollen, sehnsüchtigen, leidenschaftlich-anbetenden, verzückten Ausdrucke über das Maß des Wirklichen hinaus. Das Innerliche ist idealisirt, während die Aeußerlichkeit unverändert, wie sie die Natur gab, bestehen geblieben ist.

Ein Stück aus der ersten Periode dieses Malers, die sich durch scharfe, oft harte Gegensätze von Licht und Schatten charakterisirt, ist der „Wasserträger" im Museum zu Madrid. Ein alter, in malerische Lumpen gehüllter Mann giebt einem Knaben zu trinken. Dies Bild ist von außerordentlicher Kraft und entfaltet die stärkste Seite des Meisters Diego. Ein Beispiel von der bis ins Detail hinein durchgeführten Harmonie der Färbung sind die beiden Spinnerinnen in derselben Galerie. Hier ist allenthalben ein idealer Duft, ein dichterischer Schmelz, ein bezaubernder Aeolsharfenklang der Tinten. Mengs, dessen künstlerischer Sinn wesentlich nach dieser Seite lag, betrachtet dies Bild nahezu als ein Wunderwerk, „das nur durch den bloßen Willen des Meisters hervorgebracht zu sein scheine." In seinen Heiligenbildern ist Velasquez jedoch in den allerwenigsten Fällen ausreichend. Eines der besten aus jener ersten Zeit ist der heilige Johannes, die Apokalypse schreibend. Hier kommt die Stärke des Malers, der gewaltige Ausdruck im Portraitartigen, ins Spiel.

Durch die freundschaftliche Verbindung mit dem reichen Kunstkenner Pachaco, dessen „Arte de la pintura" noch heute ihren Werth behauptet, ward der etwa zwei und zwanzig Jahre alte Velasquez zu einer höheren Stufe emporgehoben. Pachecos Haus war der Sammelplatz der kunstsinnigen Herren und Damen von Sevilla. Seine Kenntnisse erweiterten sich und er empfing eine Ahnung von der Höhe, welche ihm auf seiner Bahn noch zu erklimmen übrig blieb. Pacheco, welcher den jungen Mann zur Erreichung des Höchsten für fähig hielt, gab ihm seine Tochter, Donna Juana, zur Gattin.

Um sich eines großen Styls zu bemächtigen, copirte Velasquez die italienischen und flandrischen Meisterwerke, an denen damals Sevilla reich war. Bald jedoch überzeugt, daß er in diesen Bildern nur eine Seite der Kunst zu erfassen vermöge, ging Velasquez nach Madrid, um in den reichen Schätzen der Königsstadt seine Studien fortzusetzen.

Es war das Portrait, wodurch er in Madrid einen entschiedenen Erfolg errang. Er malte seinen Gönner, den Kanonicus Don Juan de Fonseca, ein Bild von so großen Verdiensten, daß der damals allmächtige Minister, Herzog von Olivarez, sich bewogen fand, dasselbe dem Könige Philipp IV. zu empfehlen.

Der Monarch ward durch das Werk so bezaubert, daß er den Maler einlud, im königlichen Schlosse Wohnung zu nehmen. Velasquez trat gegen regelmäßige Besoldung in die Dienste des Hofes und malte zunächst das Bildniß des Cardinal-Infanten Fernando. Sodann führte Velasquez das Portrait des Königs aus. Der Fürst war lebensgroß auf einem prächtigen Rosse dargestellt. Dies Bildniß übertraf das in diesem Fache Gewohnte so sehr, daß der König es gestattete, das Werk öffentlich zur Schau zu stellen. Von allen Seiten wurden dem Maler Huldigungen in Versen und in Prosa dargebracht. Philipp lohnte mit königlicher Freigebigkeit und befahl — gleich dem Sohne des macedonischen Philipp, der nur von Apelles gemalt sein wollte — daß Diego Velasquez allein berechtigt sein solle, ihn zu portraitiren.

Sein Uebergewicht über die anderen Hofmaler, unter denen sich die tüchtigen Künstler Narducho, Nardi und Capes befanden, ward durch eine Preisconcurrenz in Bezug auf den Entwurf eines, dem Andenken König Philipp III. zu weihenden Denkmals, glänzend documentirt. Dies Monument hatte — eigenthümlich genug — zugleich den Zweck, die Vertreibung der Mauren aus Spanien zur Anschauung zu bringen. Velasquez schuf einen Entwurf im „heroischen Genre," und bei seiner glänzenden Begabung für dies Fach ist es schon eigenthümlich, daß der Maler nicht die Richtung desselben festhielt, sondern später gleichsam zufällig auf dieses Feld gerieth.

Von hohem Einflusse auf Velasquez' ferneres Leben war sein Zusammentreffen mit Peter Paul Rubens, welcher im Jahre 1628 in Madrid erschien. Der große Niederländer faßte eine lebhafte Zuneigung für Velasquez und zog diesen während eines neunmonatlichen Verkehrs in den Kreis seiner großen Anschauungen. „Ohne Italien kein Heil!" das war das von Rubens energisch wiederholte Wort. Rubens war überzeugt, daß Velasquez, ohne ernste Studien nach den großen Italienern gemacht zu haben, welche auf der Antike fußten, sich nie zu einem hohen Style erheben, vielmehr in seiner haltlosen naturwahren Richtung verkommen werde.

Philipp IV. gab nur mit Widerstreben seine Einwilligung zur Abreise seines Lieblingsmalers. Als der Entschluß Diegos indeß nicht wankend gemacht werden konnte, setzte ihm der König ein Jahrgeld von über achthundert Ducaten aus, indeß er ausdrücklich die Bedingung stellte, daß die Abwesenheit des Künstlers nicht über zwei Jahre währen dürfe.

Zunächst begab sich Velasquez nach Venedig, um hier die Lieblinge des Rubens, Giorgione, Tizian und Paolo Veronese zu studiren. Hier scheint den Maler jedoch vor allen Dingen der bewegliche, unbändige Tintoretto angezogen zu haben, der sich trotz aller Nachbildungen der Motive des Michel Angelo eines derben naturalistischen Elements nicht entschlagen konnte. In Rom genoß Velasquez die Ehre, vom Papste Urban VIII. in den Vatican einlogirt zu werden. Ein ganzes Jahr fast ging mit Studien nach Buonarotis „Jüngstem Gericht," mit dem Copiren der Propheten und Sibyllen desselben, so wie mit den Studien der vaticanischen Fresken Raphaels hin. Dann ging Velasquez nach Neapel, wo Spagnoletto sich auf der Höhe seines Ruhms befand.

Wie Rubens und Spagnoletto bewahrte Velasquez auch nach seinen Studien der Antike und der großen Meister der Malerei seine Eigenthümlichkeit. Den Weg in die ideale Welt Raphaels hatte er zwar gefunden, fühlte aber weder Beruf noch Neigung, denselben zu verfolgen. Velasquez war derselbe geblieben, der er vor seiner Abfahrt aus Barcelona war — der Maler der Naturwahrheit, welche aber nunmehr in veredelten Formen auftrat. Am meisten übrigens hatte die Färbung des Künstlers gewonnen.

Seine ersten Arbeiten waren die Bildnisse des Königs und des Infanten Don Baltasare. Ueberhaupt konnte Philipp IV. nicht müde werden, sich von Velasquez malen zu lassen. Unter seinen

Bildnissen der männlichen und weiblichen Mitglieder der königlichen Familie befinden sich viele Reiterbilder.

Das ausgezeichnetste Werk dieser Art aber, welches Velasquez vollendete, ist jedenfalls das Portrait des Herzogs von Olivarez; auf einem prächtigen andalusischen Rosse sitzend, erscheint der Herzog in einer reich mit Gold ausgelegten Rüstung, den Commandostab, ohne welchen damals kein Held gedacht werden konnte, in der Rechten. Es ist der Augenblick gewählt, daß sich der Herzog in das Getümmel der Schlacht stürzt, welche im Hintergrunde wogt. Dies Bild ist ganz im Geiste des Rubens gedacht und vielleicht das an großartiger Bewegung ausgezeichnetste, welches Velasquez hervorgebracht hat.

In seinen Portraits wußte Velasquez oft Spielereien anzubringen, welche den spanischen Hof mehr entzückten, als der innere Kunstwerth seiner Bilder. Er stellte zuweilen seine Figuren in der Nähe von Spiegeln auf, um dieselben von allen Seiten dem Beschauer zu zeigen ꝛc. In seinem umfassendsten, wenn auch nicht ausgezeichnetsten Portraitgemälde „Die Familie" genannt, mit der Infantin Donna Margareta mit Hofdamen, Zwergen, stellte sich Velasquez, hinter der Staffelei stehend, dar, während ein großer Spiegel die Bildnisse des Königs und der Königin reflectirt, an denen der Künstler arbeitet. Philipp IV. stand nicht an, dies Gemälde, von ihm nur „das Wunderwerk" genannt, für das beste zu erklären, das Velasquez gemalt habe. Zum Danke für dies Bild — welches übrigens seine Verdienste hatte, wie denn die Perspective in demselben meisterhaft gehandhabt sein soll — ward Velasquez in den Adelstand erhoben.

Die Gemälde dieses Meisters gelten als hohe Zierde der Galerien ersten Ranges. In der Belvedere-Galerie befindet sich ein vorzügliches Bild König Philipp IV., ein lebensgroßes Kniestück, das Portrait einer kleinen Infantin und das Bildniß des jungen Infanten Don Baltasare Carlos. Ganz vorzüglich ist das lebensgroße Brustbild eines lachenden Bauern. Das bedeutendste Gemälde, welches die beste Anschauung von der Kraft des Meisters giebt, ist jedoch dasjenige, auf welchem sich der Künstler mit seiner Familie dargestellt hat.

Ueberblickt man die Leistungen des Velasquez, so dringt sich uns unwillkürlich das Bedauern auf, daß die hohe Begabung dieses Künstlers durch die Portraitrichtung fast vollständig absorbirt wurde. Velasquez war für das reine Genre und vielleicht noch mehr für das historische Genre ganz außerordentlich ausgestattet. Seine Spinnerinnen und der Wasserträger, letzterer von Amettler 1792 für die Madrider Colleccion de las estampas gestochen, wiegen eine ganze Reihe seiner Portraits auf, wie abwechselnd und oft raffinirt auch die Bedingungen der Darstellung der letzteren erscheinen mögen. Für das historische Genre kann das Bildniß des Herzogs von Olivarez sprechen.

Im streng historischen Fache genügt Velasquez nicht, wie sein Gemälde der Uebergabe von Breda beweist. Hier sind einige Portraitfiguren zwar herrlich ausgearbeitet, das Ganze aber ist conventionell, kalt. Die Heiligenbilder sind meist schwach. Voll Leben und Kraft ist dagegen eine in der englischen Nationalgalerie befindliche „Jagd auf Wildschweine," auf welchem Bilde König Philipp, sein ältester Infant, Olivarez und viele andere hohe Personen erscheinen; so wie ein Stiergefecht, das jedoch in manchen Partien sehr flüchtig behandelt ist.

Velasquez starb zu Madrid am 7. August 1660.



P. P. Rubens. Schultheiss sc.

Die vier Welttheile. The four quarters of the World.

Die vier Welttheile.

Von P. P. Rubens.

Rubens ist einer der Malerfürsten, welche eine ganze Periode der Kunstgeschichte vertreten. Wenn Raphael ausgenommen wird, so giebt es keinen einzigen Meister, über dessen Werke so viel geschrieben worden ist, als Rubens. Er ward wechselsweise über die großen Maler aller Zeiten emporgehoben und in gleichem Verhältnisse hinabgewürdigt. Man gestand anderen großen Malern einzelne Vorzüge zu, vindicirte aber Rubens die Eigenschaft, die meisten dieser Vorzüge in sich zu vereinigen. Auf der andern Seite sprach man dem Niederländer den innern Sinn für die Kunst ab und wollte nichts in seinen Werken sehen, als eine prahlende, unverschämte Darlegung des bloß Aeußerlichen, welche sich bestrebte, das Reich des Gedankens und der Empfindungen zu usurpiren.

Wer sich auch nur oberflächlich mit der Kunst beschäftigte, dem kann Rubens unmöglich entgehen. Er hat dafür gesorgt, daß man ihn nicht ignoriren kann. Seine Kraft ist auf allen Feldern der malerischen Darstellung und meist in einer wahrhaften Ueberfülle vertreten. Wir finden seinen Namen allenthalben, welches Gebiet in der Malerei wir berühren mögen. Wir sehen, welche große Galerie wir betreten mögen, allenthalben seine stolzen Bilder uns entgegenleuchten, meist schon durch ihre räumliche Größe ihre ganze Umgebung beherrschend und mit ihrer Farbenpracht Alles in ihrer Nähe in Schatten stellend.

Daß es eine schwierige Aufgabe ist, Rubens richtig zu würdigen, geht schon aus den einander widersprechenden Urtheilen hervor, welche von den tüchtigsten Kennern über diesen Meister abgegeben wurden. Wie oft ist in der deutschen neuern Kunstliteratur dem Rubens auf die allergründlichste Weise „sein Platz" in der Kunstgeschichte angewiesen worden. Dennoch steht dieser Maler noch immer da, wo er laut jener tiefsinnigen Deductionen gar nicht stehen sollte.

So viel ist außer aller Frage, daß Meister Peter Paul ein Künstler ist, welchem die Universalität der Darstellung Niemand streitig machen kann. Er ist auf allen Gebieten der Malerei zu Hause. Mit gleicher Leichtigkeit malte er eine große Historie und eine liebliche Genrescene: es ist ihm ebenso leicht, eine Schlacht, wie ein Portrait zu malen. Ein Kampf wilder Bestien oder eine lachende classische Mythe: eine Bauernstube, eine Landschaft oder ein welthistorisches Mirakel, die Verkörperung märchenhafter Träume oder eine Staatsaction — unter Rubens Pinsel kann nichts auf Schwierigkeiten Anspruch machen.

Und nicht etwa, als ob der Meister Alles auf eine für ihn bequeme Manier zurechtlegte, als ob er diese verschiedenen Stoffe conventionell abschwächte und auf ein schematistisches Maß herabbrächte, um derselben mächtig zu werden! Alles erscheint in den Aeußerungen eines charakteristischen Lebens. Ein ganz und gar dem Rubens eigenthümlicher Gestaltungsdrang spricht aus allen seinen Bildern; eine unbezwingliche Lust am Schaffen, die trotz ihrer ungeheuren Mittel kaum die Fülle des nach Gestaltung ringenden Lebens zu überwältigen vermag. Jeder Ton, welcher angeschlagen wird, ruft bei Rubens einen Strom von Harmonie hervor — wie mächtiger Orgelklang daherrauschend. Gleich einem Großmogul am Tage seiner Thronbesteigung vermag Rubens nirgend zu geizen, sondern wirft in fast übermüthiger Lust mit vollen Händen seine Goldmünzen aus, unter denen sich nur sehr selten ein falsches Stück entdecken läßt.

Welcher Reichthum! Welche merkwürdige Empfänglichkeit des Gemüths und noch mehr des Geistes! Welche Anschauungsgabe, Vorstellungskraft und gestaltende Combination! Ein ganz eigen-

thümlich organisirtes Menschenwesen, das in Bildern sieht, empfindet und denkt! Mag ein Stoff noch so weit vom Gebiete der Malerei liegen, so findet Rubens dennoch sicher den Punct, um sich desselben für die malerische Darstellung zu bemächtigen. Er würde es möglich gemacht haben, den Inhalt einer Dissertation über Metaphysik zu malen. In welcher Weise seine Stoffe an ihn herantraten, immer trafen sie Rubens gerüstet, gleich einem genialen Feldherrn, der stets da seine Stärke besitzt, wo er angegriffen wird.

Diese Eigenthümlichkeit, sich zum Herrn seiner Stoffe zu machen, bildet zugleich die Stärke und die — Schwäche des großen Meisters. Hat er mit instinctiver Sicherheit den Augenpunct gefunden, von welchem aus betrachtet sein Stoff für ihn darstellbar wird, so kümmert es Rubens sehr wenig, ob derselbe eine Reihe von inneren Eigenschaften bei dem Processe der Gestaltung einbüßt oder nicht. Er läßt sich das innere Wesen dessen, was er malt, niemals geniren, sondern zieht es vor, die widerstrebenden Elemente bei Seite zu lassen, welche die freie Entfaltung einer mächtigen äußerlichen Erscheinung beeinträchtigen könnten. Er giebt stets mehr Angeschautes als Empfundenes; die äußerliche Action geht daher über die innere hinaus und das oft in sehr unverhältnißmäßiger Weise. Wo der Gedanke, die Empfindung vertreten sein sollte, da giebt Rubens oft nur Stellung, Bewegung, Gruppirung. An Ueberflüssigem, was den Inhalt der Handlung betrifft — hat er selten Mangel. Niemals aber fehlt ihm in seiner Färbung der Ausdruck der Gesammtanschauung, die Stimmung, wodurch er selbst dem innerlich Bedeutungslosen Interesse zu verleihen vermag.

Die Figuren des Rubens sind Geschöpfe des Malers. Er gebraucht sie für seinen Zweck, ohne ihnen jemals ein Uebergewicht über seine Person einzuräumen. Er verhält sich nie so passiv, um mit seinen Figuren zu trauern, zu leiden; ihren inneren andächtigen Anschauungen zu folgen oder sich in ihrer Seele zu freuen, kurz den Bewegungen ihres Innern zu dem Zwecke zu folgen, um selbst von denselben erfüllt zu werden. Rubens sieht bloß, wie seine Figuren beten, leiden, zagen oder vor Lust aufjauchzen. Er kann daher auch nicht darstellen, was sie sind, sondern malt sie nur, wie sie in einem gegebenen Augenblicke erscheinen. Daher kommt es, daß seine Figuren, wenn von der innern Bedeutung dessen die Rede ist, was die Figuren vornehmen, dieselben eben für jenen Augenblick nicht vollkommen genügen können.

Rubens ist in einer guten und schlechten Bedeutung der Maler des Dramatischen. Bei ihm steht die Action, wenn unter derselben Stellung, Bewegung, Gruppirung verstanden wird, in erster Linie. Oft hat er noch da Action, wo kein Motiv für dieselbe vorliegt. Der Inhalt der Handlung aber bestimmt nicht mit Nothwendigkeit die Darstellung derselben, wie solches bei Raphael der Fall ist. Daher sind die Figuren oft nur Darsteller von bestimmten Rollen, an denen sie innerlich ebensowenig Theil nehmen, wie die Schauspieler an den ihrigen.

Das sind allerdings schwere Vorwürfe; aber Rubens kann sie sehr wohl tragen, ohne aufzuhören, ein großer Maler zu sein.

Rubens steht in einer weltgeschichtlich bedeutenden Periode, welche ihren tiefen Einfluß auf die Kunstwelt ausübte. Die Kirchenreformation war auf die Weltbühne getreten und eben in den Niederlanden tobte der Kampf zwischen den Dissidenten und den Anhängern der alten Kirche.

Das eigentliche Holland und Brabant mit Flandern waren durch einen bis ins innerste Leben gehenden Schnitt getrennt worden. Dort machte sich das reformatorische, hier das conservative Element in Sachen des Glaubens geltend. Die Holländer wandten sich mit Entschiedenheit von der kirchlichen Malerei ab, so weit solche auf der Legende beruhte oder specifisch katholische Ansichten zur Darstellung brachte. Die der neuen Lehre anhängenden holländischen Maler konnten keine Madonnen, keine Märtyrer und Heilige sammt ihren Wunderwerken weiter benutzen. Die Mythe der katho-

lischen Kirche war für diese Künstler inhaltsleer geworden. Biblische und christliche Sagengeschichte bildeten früher ein großes, an alle menschlichen Verhältnisse genau sich anschließendes Ganze. Es war die Legende, welche die große Kluft zwischen den irdischen und rein übersinnlichen Dingen ausfüllte. Mit der Verwerfung der Sagengeschichte der Kirche blieb dem reformatorisch gesinnten Künstlern nur die reine Bibelhistoria als Ausdruck des kalten nüchternen Dogma und das wirkliche Menschenleben selbst für ihre künstlerischen Zwecke übrig, wenn sie sich doch nicht in selbstgeschaffenen Phantasien ergehen wollten. Die auf diesem Felde entstehende Kunst war in ihren Anfängen. Die remonstrantischen Künstler wußten noch nicht, wie viel sie dadurch gewonnen hatten, daß sie, indeß sie sich von dem zwar umfassenden, aber im Grunde nur einer und derselben Idee angehörenden Kreise der christlichen Sage losmachten, auf die ewig progressive Idee der menschlichen Bildungsgeschichte hingewiesen wurden. Sie fühlten vorerst nur das Fehlende, das bequeme Mittel, durch typische Gestalten ihre Ideen vertreten zu lassen. Für die Entfaltung eines vollen, glühenden Lebens waren die allerwenigsten biblischen Figuren geeignet, wenn dieselben doch den remonstrantischen Lehrbegriffen entsprechen sollten. Es blieb in diesem Falle nichts übrig, als sich an das alte Testament zu wenden, das denn auch nach allen Seiten hin ausgebeutet wurde.

Uebrigens war die specifisch katholische Malerei in eine Einseitigkeit hineingerathen, welche selbst durch die geschicktesten Combinationen nicht verdeckt werden konnte. Die Heiligenfiguren waren zu Trägern gewisser Begriffe geworden, welche dem Inhalte ihrer Lebensgeschichte entsprachen. Wir erinnern nur an die Schaar der Magdalenen als Personification der Buße; an den heiligen Hieronymus als Sinnbild der Enthaltsamkeit und des felsenfesten Vertrauens auf Gott, der selbst aus Steinen Brod zu schaffen vermag; an den heiligen Martin und die heilige Landgräfin Elisabeth als Personificationen der Mildthätigkeit und Barmherzigkeit; an den heiligen Antonius hinsichtlich des Widerstandes gegen die Versuchuugen durch Welt und Teufel — der speciellsten Bezüge auf das Menschenleben, wie sie die vierzehn heiligen Nothhelfer, die Schutzpatrone der einzelnen Stände u. s. w. bieten, nicht zu gedenken. Es war allgemeiner Gebrauch geworden, die Gedanken, welche man ausdrücken wollte, durch Vermittelung der entsprechenden Heiligenfiguren, allegorisch anzudeuten. Hierbei hatte man das wirkliche Leben, von welchem jeder in der Kunst wirksame Ausdruck entnommen werden muß, da das Uebersinnliche schlechthin unvorstellbar bleibt, allmälig aus den Augen verloren. Eine Malerei von in Action gesetzten Heiligenstatuen hatte sich geltend gemacht, in denen das unmittelbare Leben längst erloschen war, abgesehen davon, daß die typischen Formen dieser Figuren keineswegs eine antike Reinheit für sich in Anspruch nehmen konnten. Die katholischen Heiligenbilder waren in eine kraftlose Allgemeinheit der Ideen und des Ausdrucks herabgesunken. Unter diesen Umständen wurden die Repräsentanten speciellster Besonderheit des wirklichen Lebens, die Donatoren oder sonstige naturwahre Figuren, welche nach alter Unsitte auf den Heiligenbildern eingeführt wurden, nur um so unerträglicher durch den von ihnen hervorgebrachten unvermittelten, und künstlerisch nicht zu motivirenden Contrast.

Es lag hier, sollte die Lebensfähigkeit der katholischen Malerei nicht gänzlich darnieder sinken, die Nothwendigkeit vor, neue Elemente einzuführen. Das wirkliche Leben, durch eine dem Inhalte der Compositionen entsprechende Form zu idealer Höhe erhoben, mußte wieder geltend gemacht werden, wie dies meist die großen Italiener thaten; durch die Geltendmachung der humanen Empfindung mußten die heiligen Figuren in unmittelbarer Weise das Interesse erregen; nach freien Motiven und nicht nach einem traditionellen, monotonen Schematismus handelnd, mußten die Heiligen den directen Weg zum Herzen der lebendigen Menschheit wieder erobern. Dies war unstreitig eine Aufgabe, welche nur ein großer Künstler zu lösen vermochte. Aus den oft sehr dürftigen Angaben, welche

die Legende über die Besonderheiten ihrer Helden giebt, mußte eine gewaltige Phantasie ein volles Bild schaffen, das sich mit der vollen Ungezwungenheit des Lebens nach eigener Selbstbestimmung handelnd zu bewegen im Stande war. Hier lag die Frage der Regeneration der katholischen Malerei und es war dem Meister Rubens beschieden, dieselbe zu lösen, so weit sie dem Culturstande seiner Zeit nach zu lösen war. Faßt man diese Seite der Thätigkeit des Rubens ins Auge, so ist er ein Vorkämpfer der katholischen Kirche, welcher von jedem Anhänger derselben mit dankbarer Ehrerbietung betrachtet werden muß. Die meisten literarischen Verfechter dieser Kirche aus jener bewegten, disputationslustigen Zeit sind heute nur noch dem Fachgelehrten bekannt; die theologischen Klopffechter beider Parteien haben, sammt ihren Folianten und Quartanten, nur noch für den Kirchen- und Culturhistoriker Interesse. Rubens aber mit seinen farbensprühenden Bildern demonstrirt noch heute, wie vor mehr als zweihundert Jahren, den Inhalt seiner Confession öffentlich von allen Wänden der großen Kunsttempel herab und harrt auf den Gegner, welcher ihn in Formen und Farben widerlegt.

Obgleich dieser Künstler seinem Leben und Wirken nach den Niederlanden angehört, so dürfen wir Deutschen uns doch des Umstandes erfreuen, daß Rubens in dem deutschen Cöln geboren wurde. Sein Vater, Johann Rubens, der Rechte Doctor und Gerichtsschöffe der mächtigen Stadt Antwerpen — welche damals noch im Deutschen Antorf hieß — gehörte zu der großen Zahl jener Auswanderer, welche vor der Henkerwuth der Spanier Leib und Leben durch die Flucht retteten. Johann Rubens, welcher stets Katholik blieb, scheint durch die Vertheidigung der bürgerlichen Privilegien seiner Vaterstadt die Rache der Spanier über sein Haupt herabbeschworen zu haben und es fehlte wenig, so wäre er der sechsundzwanzigste jener edlen Niederländer gewesen, welche einige Tage vor der Hinrichtung der Grafen Egmont und Horn auf dem Markte von Brüssel ihre Häupter auf den Block des Henkers legen mußten.

Cöln war schon seit mehren Jahren die Zuflucht der niederländischen Emigranten gewesen. Auch Johann Rubens fand hier mit seiner jungen Gattin, Maria Pypelinks — einer hochbegabten Frau — freundliche Aufnahme. Der Flüchtling hatte einen beträchtlichen Theil seines großen Vermögens gerettet und nahm sehr bald unter seinen neuen Mitbürgern eine hochgeachtete Stellung ein. Er wohnte in dem Stammhause der Grafen von Groosfeldt in der Sternengasse zu Cöln.

Hier ward als der zweite Sohn des ehemaligen antwerpener Rathsschöppen im Jahre 1577 am Tage der Apostel Petri und Pauli der Knabe geboren, welcher zum Fürsten der Maler Niederlands sich aufschwingen sollte. Peter Paul Rubens blieb — nach seiner eigenen spätern Erklärung — bis in sein zehntes Jahr in Cöln. Nachdem aber sein Vater im Jahre 1587 verstorben war, ergriff die Witwe desselben die Sehnsucht nach der Heimat, wo sie hoffen durfte, daß sich ihren sieben Kindern durch den Einfluß reicher Verwandten eine bessere Zukunft als im Exil eröffnen werde.

In Antwerpen angekommen, erbot sich eine Gräfin Lalaing, den jungen Peter Paul als Pagen in ihren Dienst zu nehmen, — ein Amt, womit die Cavaliere und Hofleute damals ihre Laufbahn zu beginnen pflegten. Der junge Page konnte sich jedoch an dies untergeordnete Verhältniß, mit welchem allerlei demüthigende Dienstleistungen verbunden waren, nicht gewöhnen. Feurig und ehrgeizig, wie er war, besann er sich nach einem stattgefundenen Wortwechsel mit seiner hochadeligen Patronin nicht lange und schied eigenmächtig aus ihrem Dienste.

Die Mutter, welche einsah, daß sie bei der Bestimmung des Berufs ihres Lieblingssohnes einen Mißgriff gemacht habe, entschied sich auf den Willen ihrer aufgebrachten Verwandten dahin, daß Peter Paul gleich seinem Vater ein Rechtsgelehrter werden solle. Eine genügende Vorbildung für die wissenschaftliche Laufbahn hatte der Jüngling erhalten. Derselbe besaß namentlich ein beson-

deres Talent für Sprachen und konnte sich im Lateinischen, Französischen, Spanischen, Deutschen und Holländischen mit gleicher Fertigkeit ausdrücken.

Während aber alle Vorbereitungen getroffen wurden, daß Peter Paul die Universität beziehe, hatte dieser selbst in Bezug auf seine Laufbahn einen andern Entschluß gefaßt. Er wollte Maler werden. In Hinsicht auf die Kunst scheint Rubens bis dahin gar keine regelmäßige Ausbildung erhalten zu haben. Rubens behauptete in seinem spätern Leben: er habe die Fähigkeit zu zeichnen und zu malen gleich fertig geerbt und deutete damit wahrscheinlich auf eine entschiedene Anlage für die Kunst, welche seine Mutter oder sein mütterlicher Großvater besessen hatte. Hier wäre anzumerken, daß die Anschauung der reichen Kunstschätze, welche die alte Colonia Augusta besaß, auf den zukünftigen Maler nicht ohne Wirkung geblieben sein kann. Nach langen Familiendebatten kam Rubens zunächst bei Tobias Verhaegt in die Lehre.

Meister Tobias war ein eigenthümlicher Mensch. Mit gründlichen Kenntnissen und mit feinem Geschmack ausgerüstet, betrieb er die Kunst mehr in der Weise eines Liebhabers, der zunächst seine eigenen Genüsse sucht, als im Sinne eines Künstlers, welcher genöthigt ist, durch seine Productionen seinen Unterhalt zu verdienen. Mit einer tüchtigen Kenntniß der Mathematik ausgerüstet, machte Verhaegt bis in sein höheres Alter hinauf perspectivische Studien und überflügelte in dieser Hinsicht seine sämmtlichen zeitgenössischen Landsleute. Verhaegt malte Landschaften, Figuren, Marinen mit gleicher Vortrefflichkeit. Er verstand sich auf eine großartige Färbung, das Resultat seines feinen Farbensinnes und der Betrachtung der großen italienischen Meister, welche Verhaegt an Ort und Stelle studirt hatte.

Rubens malte bei Verhaegt sogenannte historische oder, wie sie genannt wurden, heroische Landschaften mit Ruinen antiker Gebäude und einer Staffage, welche in der Regel eine allegorische Bedeutung vertrat. Für die Allegorie war Verhaegt überhaupt besonders eingenommen. Er stellte die verschiedenen Monate und Jahreszeiten, die vier Tageszeiten, die Stunden des Tages und der Nacht durch Figuren dar, welche in antiker Weise, aber mit den phantastischen Zuthaten des Meisters Verhaegt erschienen. Dieser Maler verstieg sich, nachdem er in seiner Manier die „vier Elemente" dargestellt hatte, sogar zu den „vier Weltaltern" und den „vier Monarchien", welche den Grundschematismus der damaligen Weltgeschichte bildeten. Ganz im Geschmacke Verhaegts ist Rubens' Bild, die „vier Welttheile" gemalt.

Ueberzeugt, daß er den Kreis, in welchem sich Verhaegt bewegte, vollständig auswendig wisse, verließ Rubens diesen Lehrer, um sich an van Oort anzuschließen, aber auch dieser Maler wußte den mächtig sich entwickelnden Schüler nicht lange zu beschäftigen. Otto van Veen oder Venius erst war der Mann, welcher Rubens auf die richtige Bahn zu lenken vermochte.

Veen behandelte den jungen Maler als seines Gleichen. Er überhob ihn aller müßigen, zeitraubenden Arbeiten, wie solche zunftgemäß von den Kunstjüngern ausgeführt werden mußten und führte ihn unmittelbar zu den Studium der großen Meister Italiens. Veen hielt bald Alles, was Rubens in den Niederlanden thun konnte, für überflüssig, und drang darauf, daß derselbe sich sobald als möglich nach Italien begebe.

Obgleich erst drei und zwanzig Jahre alt, zählte Rubens doch schon unter den bedeutendsten Malern der Niederlande. In der Composition konnte er es mit Jedem aufnehmen; er besaß eine gründliche Kenntniß der Perspective und war ein guter Anatom. Schon jetzt war seine Neigung für ein großes, leuchtendes Colorit entschieden ausgesprochen. Diese Vorzüge hatten bereits die Aufmerksamkeit des Statthalters der Niederlande, Erzherzogs Albrecht, auf den Künstler gelenkt und von

dieser Seite her geschah Alles, um Rubens in Italien einen Empfang zu sichern, wie sich dessen die wenigsten Kunstjünger zu erfreuen hatten, welche über die Alpen pilgerten.

Am neunten Mai 1600 trat Rubens seine italienische Reise an, um sich zunächst nach Venedig zu begeben, dann aber sich dem Herzoge Vincenzio Gonzaga in Mantua vorzustellen. Um für den nachdrücklich empfohlenen jungen Fremden zu thun, was er irgend konnte, ernannte ihn der Herzog von Mantua zu seinem Hofcavalier und gab ihm damit die sicherste Anwartschaft darauf, in Rom, Florenz, Genua, Mailand &c. zuvorkommend empfangen zu werden.

Zunächst begab sich Rubens nach Rom. Hier zog ihn hauptsächlich Michel Angelo an, dessen Einfluß in vielen der späteren Bilder des Rubens nicht zu verkennen ist. Der Herzog Gonzaga übertrug ihm eine Reihe von Copien der Werke Raphaels und seiner Schüler und Rubens lieferte groß aufgefaßte Farbenskizzen, welche allgemeine Bewunderung erregten. Die eigenen Bilder des Künstlers aus dieser Zeit zeichnen sich durch eine erhabene Einfachheit der Composition, durch eine kühne, harmonische Zeichnung und eine großartige Behandlung der Licht- und Schattenmassen aus.

Im Jahre 1605 ward Rubens von dem Herzoge Gonzaga nach Mantua zurück berufen. Er empfing den Auftrag, dem Könige Philipp IV. von Spanien eine kostbare Carrosse mit sechs herrlichen Pferden von Seiten des Herzogs zum Geschenk zu überbringen. Rubens begab sich nach Madrid und ward mit Gunstbezeugungen überhäuft. Er malte hier den König, sowie mehre vornehme Personen des Hofes und verdunkelte dadurch alle spanischen Hofmaler, den Diego Velasquez de Silva nicht ausgenommen. Rubens kehrte nach einem längern Aufenthalte in Spanien nach Mantua zurück, um sich sodann wieder nach Rom zu begeben.

Hier wandte er sich unmittelbar an die Urquelle, aus welcher Michel Angelo und Raphael geschöpft hatten — an die Antike. Mit seinem Bruder Philipp, der von den Niederlanden her eingetroffen war, gab Rubens ein Werk über römische Alterthümer heraus, das manche Verdienste, namentlich in den sechs Kupfertafeln besitzt. Der Aufenthalt des Künstlers in Genua war die Veranlassung zu einem zweiten Werke, welches Ansichten der merkwürdigsten Paläste und Kirchen der stolzen Republik darstellt.

Unter den eigenen Gemälden, welche Rubens in dieser Zeit schuf, steht das in der Belvedere-Galerie befindliche „Wunder des heiligen Ignatius an einem Besessenen" oben an. Es ist der vollendete Meister, welcher uns in diesem umfangreichen Bilde entgegentritt. Die lebensgroßen Figuren sind von mächtigem Ausdruck; Alles ist zweckgerecht bewegt; die Composition ist reich und dennoch klar; die Färbung über alles Lob erhaben. Man könnte ihr, wie solches in der That geschehen ist, nur den Vorwurf machen, zu leuchtend zu sein.

In Genua traf Rubens die Nachricht, daß seine von ihm heiß geliebte Mutter auf dem Sterbelager liege und sich nach seinem Anblicke sehne. Nur seinen Empfindungen gehorchend, machte sich Rubens zu Pferde auf den Weg, legte in schrecklichem Wetter so schnell ihm möglich, die weite Strecke von Genua bis Antwerpen zurück, kam aber dennoch zu spät: seine Mutter war bereits — am 9. October 1608 — gestorben. Verzweifelnd konnte der Maler zu dem Entschlusse gelangen, sich in einem Kloster zu begraben. Er zog sich in die Abtei von St. Michael zurück, wo er vier Monate lang verweilte. Ein Schreiben des Herzogs von Mantua brachte ihn wieder mit der Außenwelt in Verbindung. Der Herzog schrieb mit liebevollster Besorgniß, Rubens möge sobald irgend möglich Antwerpen, wo er stets auf schmerzliche Weise an seinen Verlust erinnert werde, verlassen und nach Mantua kommen, wo man ihn mit größter Sehnsucht erwarte.

Rubens entschloß sich, dieser Einladung seines hochherzigen Gönners zu folgen und seine Rechnung mit den Niederlanden abzuschließen, wie so mancher andere nordische Künstler, welcher in

dem sonnigen Italien seine zweite Heimat gefunden hatte. Er hielt es jedoch für eine unerläßliche Pflicht, dem Gründer seiner glänzenden Stellung in der Kunst, dem Erzherzoge Albert, zum Abschiede seinen Dank nnd seine Ehrerbietung zu bezeugen. Der Statthalter der Niederlande hatte inzwischen mit größtem Interesse den so schnell berühmt gewordenen Maler im Auge gehalten und nur darauf gewartet, daß derselbe aus seiner Zurückgezogenheit in Sanct Michael wieder hervortrat, um den Entschluß auszuführen, den Maler unter jeder Bedingung für Belgien zu erhalten. Er wurde am Hofe zu Brüssel so überaus glänzend und gnadenvoll empfangen, der Regent bat so schmeichelhaft, Rubens als zu seinem Hofe gehörend betrachten zu dürfen und machte das Recht des Heimatlandes auf seinen berühmten Künstler auf so unabweisbare Art geltend, daß Rubens — außerdem von der Regentin, der Infantin Clara von Spanien bestürmt — nicht zu widerstehen wagte und das Versprechen gab, die Niederlande nicht zu verlassen. Das Einzige, was sich der Maler ausbat, war die Erlaubniß, ungeachtet der ihm gewordenen Ehre als Hofcavalier, seinen Wohnsitz in Antwerpen nehmen zu dürfen. Zum Hofmaler ward Rubens erst später — wie man annimmt am 23. September 1609 — ernannt.

Es ward jetzt für Rubens eine Nothwendigkeit, sich einen eigenen Heerd zu gründen. Die Kriegsunruhen waren verhallt. Unter der Form eines zwölfjährigen Waffenstillstandes war den erschöpften Völkern der Friede gekommen. Rubens begann vor allen Dingen den Bau eines für seine Zwecke geeigneten Hauses. Dasselbe war im Styl der Bauwerke Italiens aufgeführt, an welches Land sich für den Künstler so viele glückliche und glänzende Erinnerungen anknüpften.

Für die Aufstellung seiner kostbaren Sammlungen von Sculpturen, Gemälden, Mosaiken und Cabinetarbeiten, erbaute Rubens zwischen dem Hofe und dem prachtvollen Garten seines Grundstücks eine Rotunde in antikem Styl, welche durch Oberlicht in der Kuppel beleuchtet wurde. Dies war ein Feenpalast, welcher sehr bald zu den größten Sehenswürdigkeiten Antwerpens gezählt wurde und einen Weltruf erlangte. Es war im November 1609, als Rubens, von der Liebe gefesselt, die sanfte, geistvolle und schöne Isabelle Brant als seine Gattin in sein stralendes Besitzthum einführte.

Jetzt begann diejenige Periode des Künstlers, welche ihn in seiner höchsten Entfaltung zeigt. Er hatte allen Schulzwang abgeworfen, war noch lebhaft durchdrungen von der einfachen Großheit der italienischen Meister der Blüteperiode und besaß die kernige Gediegenheit der zwar vollständig geübten, aber doch noch völlig frischen, unausgemünzten Kraft der Conception und Darstellung. Die Werke aus dieser Zeit gehören zu Meisterschöpfungen des Künstlers.

Vielleicht sein erstes großes Gemälde nach seiner Rückkehr aus Italien ist die „Maria des Ildephonsus," ein Altargemälde mit Flügelbildern, in der Belvedere-Galerie. Das Hauptbild zeigt die Jungfrau Maria umgeben von vier Märtyrinnen in stralender Schönheit. Sie weiht den heiligen Ildephonsus, den zweiten Patron Spaniens neben Sanct Jakob, zum Bischof, indeß sie ihm ein herrliches Meßgewand übergiebt. Auf den Seitenbildern erscheint der Erzherzog Albert mit seinem Schutzheiligen, dem heiligen Albert und die Erzherzogin Isabella Clara mit der heiligen Clara. Die Handlung ist einfach, die Gruppirung in großen ruhigen Formen angelegt — Alles athmet eine edle, hochgestimmte Feierlichkeit, eine seelenvolle, lichte Festesfreude. Die Gestalten des Mittelbildes sind voll Fülle und innerer, quellender Lebenskraft, ohne aber jenes in Fleischmassen schwelgende Uebervolle zu besitzen, wodurch Rubens so viele seiner späteren weiblicher Figuren entadelte. Mächtig und rhythmisch ist die Draperie gehalten; über alle Beschreibung prachtvoll ist das mit Licht durchsättigte Colorit — eine einzige harmonische Glorie um die schönen Frauen bildend.

Eben so künstlerisch maßvoll und mit einer viel größern innern Kraft ausgestattet, zeigt sich ein anderes Gemälde aus jener Periode — „Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, mit Magdalena und den von Schmerz zermalmten Getreuen des Heilandes." Auch hier herrscht Einfachheit

der Composition bei bedeutend wirkender Anordnung. Die drei Kreuze erscheinen dem Beschauer in diagonaler Richtung. Hierin liegt die Nöthigung, den Tod Jesu von seiner düstersten, erschütterndsten Seite — als einen Act der Hinrichtung zu empfinden. Mächtig aber löst sich in unserer Empfindung der Gottmensch von seinen schauerlichen Todesgefährten los. Longinus zuckt den Speer, um die Probe zu machen, ob der Messias wirklich gestorben sei und niedergefahren zur Hölle, damit der Ostertriumph desto sicherer mit seinen Auferstehungsfahnen bis ans Ende der Tage prangen und die bangenden Gemüther der unwissenden Sterblichen beruhigen möge, welche in Schaaren von Millionen vor den schauerlichen Pforten des Todes ihres letzten Stündleins harren.

Wer bewundern will, was Rubens in der Färbung vermag, betrachte den Christus à la paille.

Auch in diesem Bilde ist die Composition einfach, der Ausdruck in den Personen aber dafür desto machtvoller. In freier, großer Weise tritt das Colorit auf, dessen feines Detail ebenso wie die Breite desselben zu bewundern ist. Die Verschmelzung der Töne bei prächtiger Klarheit derselben kann man aus diesem Bilde vielleicht besser, als aus den meisten italienischen Vorbildern des Meisters lernen. Hier hat die Carnation des Rubens nahezu den Charakter des lebenden Nackten, an welchem man jede kleine Verschiedenheit der Tinten genau wahrnehmen kann, weil die Figuren des Bilder dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt sind. Um hier Rubens mit Tizian zu vergleichen, könnte man sagen, daß das Nackte des großen Venetianers durch seine Behandlung — weniger durch die dem Bilde eigenthümliche Lichtwirkung und Perspective — dem Auge entfernter zu sein scheint. Die kleinen Verschiedenheiten der Töne verschmelzen bei Tizian in einen allgemeinen, ihm eigenen Lustre. Vielleicht ist es zum Theil diese Behandlung, welche, eben weil sie weniger Detail als diejenige des Rubens aus seiner besten Zeit besitzt, welche der Carnation Tizians den Anschein eines höhern Charakters verleiht.

Aus jener Blütenperiode stammen zwei derjenigen Werke von Rubens, welche, wenn sie auch nicht seine besten wären, dennoch verhältnißmäßig am meisten berühmt wurden. Es sind dies die „Aufrichtung des Kreuzes" und die „Kreuzabnahme," welche Gemälde sich im Querschiffe des Münsters zu Antwerpen befinden.

Auf dem erstern Bilde erscheint der Weltheiland auf das Kreuz genagelt. Eine Masse von Henkern, Soldaten und sonstigen Schergen richtet mit ersichtlicher Anstrengung das schwankende Kreuz empor. Die entsetzten, jammernden Weiber, welche die Scene betrachten, machen den vollständigsten Gegensatz zu einer Gruppe von glänzenden Reitern. Das in großen Massen erscheinende Licht bricht scharf herein und leiht dem Moment eine düstere unheimliche Pracht. In den arbeitenden, hebenden Gruppen liegt eine vielleicht zu weit getriebene Kraftentfaltung. Manche Stellung scheint unpraktisch und wirkt als eine absichtliche.

Dieser letztere Mangel kann der Abnahme vom Kreuze nicht vorgeworfen werden. Hier ist die Composition wahrhaft großartig; die Betheiligung der einzelnen Figuren hält sich in den Grenzen des streng Nothwendigen; der Ausdruck ist erschöpfend und doch nirgend übertrieben oder hinter der Größe des Moments zurückbleibend. Es giebt gewiß Wenige, welche nicht eine Nachbildung dieses Werkes gesehen hätten, das sich auf den ersten Blick durch das unnachahmliche Herabsinken des Leichnams des Erlösers, so wie durch den naturalistischen Zug, daß einer der Helfenden das Leichentuch mit den Zähnen faßt, unauslöschlich dem Gedächtnisse einprägt. Unter den Einzelheiten des Bildes ist das in die Luft hinausgestreckte Bein dieser Figur durch seine meisterhafte Verkürzung berühmt.

Um die Malweise von Rubens genauer als durch allgemein gefaßte Beschreibungen darzu-

legen, gehen wir genauer in dies Bild der Kreuzabnahme ein, eben weil dies eines derjenigen Werke dieses Künstlers ist, welche als der vollendetste Ausdruck des Genius desselben betrachtet werden.

Die oft wiederholte Sage, daß Rubens die Composition der Kreuzabnahme einem italienischen Kupferstiche entlehnt habe, reducirt sich darauf, daß die Magdalena mit derjenigen jenes Stichs von Peter Passer und Hieronymus Wirir — Aehnlichkeit in der Stellung hat. Jedenfalls aber besitzt die Kreuzabnahme, abgesehen von der Zeichnung in der Behandlung des Lichts und namentlich der Färbung Eigenthümlichkeiten, welche Rubens als einen der größten Meister auf diesem Gebiete erscheinen lassen.

Von größter Kühnheit ist die Einführung des weißen Lakens, auf welchem der Körper des Heilandes ruht. Ein Maler, welcher weniger als Rubens der Macht seiner Färbung sicher war, würde unfehlbar gefürchtet haben, daß das schneeige Leinen dem Colorit des Fleisches entschiedenen Eintrag thun müsse. Wer Nacktes mit reinem Weiß in Berührung bringt, muß der Mächtigkeit seiner Tinten sehr sicher sein. In diesem Falle aber bietet ein ähnliches Arrangement den Vortheil des schlagend Wirkenden, des sicher Fesselnden für das Auge. Das Hauptlicht ist durch den Körper des Heilandes und das weiße Tuch gebildet und es ist kein zweites Licht eingeführt, das durch seine Kraft dem erstern schaden könnte. Das stärkste Dunkel ist mit dem Hauptlichte in scharf abgeschnittener Weise zusammengebracht und das Letztere wird entschieden durch eine Masse von starkem Roth in der Kleidung von St. Johannes und durch das Blut an der Hand und dem Arme Christi gehoben, während wiederum im Gegensatze die Mutter Maria in tiefes Blau gekleidet ist, welche Farbe sich in der Bekleidung der über das Kreuz gestreckten Figur wiederholt. Das gerade über dem Kreuze aus düsterm Himmel hervorbrechende kleine Licht, ist von einer geblichen Tinte, wie das Kleid Josephs von Arimathia, das Haar Magdalenas und das Haar und Gewand der andern Magdalena. Die Figur, welche die Leiter herabsteigt, hat Purpur und braun. Einzelne kleine, freie Lichter sind in einiger Entfernung von der Masse des Hauptlichts verstreut, wie Kopf und Schultern der Magdalena, die Köpfe der beiden Marien, der Kopf Josephs und der Rücken und Arm der Figur, welche sich über das Kreuz herabbeugt.

Dies ist ein voller Strom der Harmonie der Tinten, mit gewaltiger Kraft dahin gelenkt, den Ausdruck des Inhalts der Scene zu verstärken. Das Meisterhafteste der Zeichnung ist zunächst der Körper des Heilandes in der im höchsten Grade schwierigen Stellung, die dennoch so vollkommen ungesucht ist. Das Herabhängen des Hauptes, das Sinken des Körpers auf die eine Seite giebt einen unübertroffenen Anschein der trägen Schwere des Todes. Die liebende Behutsamkeit, mit welcher der heilige Leichnam gehoben und unterstützt wird, ist rührend, hinreißend.

Wie in diesem Meisterbilde wird Rubens bei Anordnung seiner Farben, in welcher ein großer Theil seiner Vorzüglichkeit liegt, durch seine Licht- und Schattenmassen bestimmt. Das Licht bildet Rubens meist aus zarten Tinten, welche die Breite desselben nicht unterbrechen. Die Schatten bestehen aus kräftigen, warmen Farben und gern verwendet er für die unter dem Einflusse des reflectirten Lichts befindlichen Gegenstände stralendes Gelb, oder ein reiches Braun. Während er durch die harmonische Zusammenstellung oder die kühnen Contraste seiner Tinten die festeste Haltung, das wohlgefälligste Gleichgewicht der Färbung erreicht, erscheint er meist ganz unabsichtlich, obwohl er im Grunde so künstlich zu Werke geht, daß die Nachahmung seiner Malweise zu den schwierigsten Dingen gehören dürfte, welche es in der Kunst giebt. Seine Färbung hat das Frische, Reiche eines Blumenbouquets, das Prächtige der Wirkung eines schönen Sonnenuntergangs im Sommer, ohne daß er in Gefahr käme, bunt und ordinär — wenigstens in Bezug auf Farbe — zu werden.

Reicher als die verhältnißmäßig wenigen Landschaften von Rubens läßt sich kaum ein Ge-

mälde denken. Es darf hier nur an seine Heuernte mit dem Regenbogen, an die „Prairie de Laeken,“ die „Vue de Flandres,“ die „Marktleute“ (Going to Market) erinnert werden. Das zarte, gelbliche Licht stralt unter einer Menge von feinen purpurfarbenen und blauen Tinten des Himmels und nimmt einen mehr tiefen, gesättigten Ton an, so wie dasselbe seinen Glanz auf die Bäume und das Blätterwerk aushaucht, bis es den Vordergrund in einer Masse von warmen, kraftvollen, durchsichtigen Farben erreicht.

In Rubens finden sich die äußersten Gegensätze des Darstellbaren vereinigt. Seine Löwenjagden mit der höchsten Kraftentfaltung, sein „Simson,“ der, von der verrätherischen Delila seiner Locken beraubt, in wüthendem Ringen von den Philistern überwältigt wird — und das Selbstportrait des Künstlers, welcher in idyllischer Wonnigkeit mit seiner Isabelle in einer Laube von Gaisblatt sitzt; der Adel in dem Gemälde des St. Ambrosius, welcher den Kaiser Theodosius von der Pforte des Tempels zurückweist (Belvederegalerie) — und die von übermüthiger Lust zeugenden bacchischen Scenen, welche oft geradezu im Halbthierischen befangen bleiben; das Affengericht mit gefangenen Katzen als Delinquenten — und die großartig aufgefaßten Allegorien der „Segnungen des Friedens,“ der „Schrecken des Krieges;“ das einfache Bildniß und die wundervollen Darstellungen aus der classischen Mythe — kurz das ganze reale und ideale Leben wird durch die Werke des Rubens vertreten.

Durch die beiden Meisterbilder des Antwerpener Künstlers ward Maria de' Medici veranlaßt, den Künstler zu berufen, den neuerbauten Palast Luxembourg in Paris mit Darstellungen aus dem Leben dieser Fürstin zu schmücken. Der Stoff war an sich mißlich. Das Element des Portraitartigen schien den Schwung des Künstlers zu hindern. Rubens griff zu einem verzweifelten Mittel, um monumentale Großartigkeit in die Historie der Regentin von Frankreich zu bringen, indeß er die Darstellungen auf das Feld der Mythologie und Allegorie schob. Die Medicäerin erscheint von allen Göttern des Olymps umgeben, vermält sich als Juno mit Heinrich-Jupiter, der in einer andern Darstellung von der Zeit entführt und von dem wirklichen Jupiter unter die Götter aufgenommen wird ꝛc. Wenn auch in einigen der ein und zwanzig Tableaux der Genius des Künstlers siegend durchbricht, so fehlt doch im Ganzen der seelische Impuls, die Lust des Schaffens, welche Rubens sonst überall treu bleibt. Diese Arbeit kann trotz ihres Reichthums an herrlichen Gestalten, schönen Gruppirungen und sonstigen Vorzügen als verunglückt betrachtet werden. Einzelne Bilder sind sogar durch den Contrast der im Hofcostume damaliger Zeit portraitähnlich aufgefaßten Figuren mit den sehr partiell bekleideten Olympiern und ihrem Gefolge von untergeordneten Gestalten, welche fliegen, schwimmen oder sich auf sonst ungewöhnliche Weise bewegen, hochkomisch ausgefallen.

Während sich Rubens in Paris befand, lernte er den excentrischen Herzog von Buckingham kennen, dessen Bildniß er malte. Der Herzog hatte nicht sobald von einigen Prachtstücken von Rubens' Kunstcabinet gehört, als er darauf bestand, daß dieselben nach Paris transportirt wurden. Einige dieser Kunstwerke, wie die antiken Büsten von Cicero, Seneca, Chrysippos, mehrere Gemmen ꝛc. versetzten die sämmtlichen pariser Alterthumskenner in Enthusiasmus und veranlaßten gelehrte Abhandlungen und Gedichte. Buckingham besaß den edlen Stolz, die Kunstschätze des Malers für sein Vaterland zu gewinnen und erstand das ganze Cabinet endlich für den damals sehr bedeutenden Preis von 100,000 Gulden. Die Neider des Rubens benutzten diesen Umstand, um ihm Geldgier vorzuwerfen; nach allen Anzeichen aber gehorchte Rubens nur der freundschaftlichen Gewalt Buckinghams und der in seinem Interesse thätigen französischen Großen, an deren Spitze Anna von Oesterreich stand. Rubens hatte vergebens geltend gemacht, daß er nicht im Stande sein werde, seine Sammlungen zu entbehren, die er für den von dem Herzoge gebotenen Preis nicht wieder herstellen könne und in der That fing der Künstler sofort wieder an zu sammeln und brachte — meist mit un-

geheuren Geldkosten bald wieder ein reiches Cabinet zusammen, das ihn jedoch nie sehr interessirte, vielleicht weil sich an dieses für ihn keine Erinnerungen an Italien und Spanien anknüpften.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat trat Rubens dem Regenten noch näher als zuvor. Die politischen Verhältnisse der Niederlande waren äußerst trübe und der Erzherzog Statthalter und seine Gemalin glaubten keine geeignetere Vertrauensperson als Rubens finden zu können, um dem Könige von Spanien die Nothwendigkeit von inneren Reformen anschaulich zu machen. Rubens begab sich zum zweiten Male nach Madrid, ward mit großer Auszeichnung empfangen und malte die Bildnisse sämmtlicher Mitglieder der königlichen Familie, des Herzogs von Olivarez und mehrer anderen spanischen Großen, konnte jedoch bei den überhand genommenen zerrütteten Finanzverhältnissen Spaniens für Belgien nichts als Versprechungen erzielen, die unerfüllt bleiben mußten.

Vom spanischen Hofe aus ward Rubens der Infantin Regentin als der passendste Vermittler zwischen Spanien und England empfohlen. Es war im Jahre 1639, als Rubens sich nach London an den Hof Karls I. begab. Dieser Monarch, ein begeisterter Verehrer der Künste, trat zu Rubens in sehr intime Beziehungen. Durch Rubens nahmen die Beziehungen der beiden Höfe einen weniger feindlichen Charakter an, ohne daß aber, bei der Bodenlosigkeit der obwaltenden politischen Verhältnisse ein durchgreifendes Resultat zu erzielen war.

Indeß kam Rubens dem sehnlichen Wunsche des Königs Karl entgegen und malte den Monarchen und seine Gemalin mit Bezug auf die drohende Zeitlage als den heiligen Georg, welcher die von dem Drachen bedrohte Prinzessin errettet. Für den Plafond des großen Saales im Whitehallpalast — von welchem aus Karl I. später das Blutgerüst betrat — entwarf Rubens neue Darstellungen, welche in Oel ausgeführt wurden.

Es war dies ein Werk zu Ehren König Jakobs I. Das Mittelbild stellt die Apotheose dar. Zwei größere Nebentableaux zeigen den König als den Beschützer des Friedens, wie er seinen unglücklichen Sohn Karl I. zu seinem Nachfolger ernennt. Vier andere Bilder geben allegorische Vorstellungen der Macht und der Herrschertugenden. Kolossale Friese mit Genien in Knabengestalt fassen die Darstellungen ein. Die Genien haben Löwen, Bären, mit Widdern bespannte Getreidewagen &c. neben sich.

Die Friese sind vielleicht das Beste an diesen Darstellungen, welche im Ganzen genommen als total verunglückt erscheinen. Vielleicht reichte die concret-plastische Kraft von Rubens für die kolossalen Verhältnisse dieser Gemälde nicht aus. Die Genien z. B. sind nicht weniger als neun Fuß hoch. Hier muß das Bestreben zurückfallen, die volle Erscheinung des Lebens, welche eine Haupteigenschaft der künstlerischen Auffassung des Rubens bildet, wiederzugeben. Dergleichen Darstellungen sind nur dann erträglich, wenn sie der schweren irdischen Materie entkleidet, durch die bloße Macht der Umrisse ins Reich des Spirituellen geführt werden. Es ist nicht möglich, hundert Centnerlasten von gemaltem Fleisch an einem Plafond schwebend zu erhalten, ohne daß sie den Beschauer erdrücken. Durch die Ausführung in Oel sollten diese Darstellungen, denen ein inneres geistiges Leben abgeht, Bedeutung gewinnen. Sie sind indeß durch diese Behandlung erst vollkommen zur Darlegung ihrer geistigen Bedeutungslosigkeit gelangt.

Nachdem sich Rubens in Madrid der Rechenschaft über seine Mission entledigt hatte und nach den Niederlanden zurückgekehrt war, nahm er eine Stellung ein, wie einst die italienischen Malerfürsten. Nach dem im Jahre 1628 erfolgten Tode seiner ersten Gattin Isabelle warb der bejahrte Künstler um die Hand des schönsten Mädchens von Antwerpen, Helene Formans und führte die sechzehnjährige Braut heim. In einer Reihe von Gemälden hat er die etwas derb niederländischen Reize dieser Frau verherrlicht.

Ein glänzender Kreis von begabten Schülern versammelte sich um den Meister, welcher, im Besitze fürstlichen Reichthums und den bedeutendsten Personen seiner Zeit nahe stehend, sich als Lehrer, Freund und Beschützer der Künstler ewiges Verdienst erwarb. In seiner letzten Periode ließ er, um den überhäuften Bestellungen zu genügen, die meisten Bilder — zu denen er nur die flüchtigen Skizzen entwarf — von seinen Schülern ausführen und aus diesem Umstande ist die ungeheure Zahl seiner Werke erklärlich. Er selbst ergeht sich in dieser letztern Zeit in oft widerwärtig überladenen Compositionen. Die Formen, welche von jeher, namentlich bei den weiblichen Figuren eine oft bedenkliche Ueppigkeit zeigen, werden verquollen, schwammig. ordinär und die Darstellungen aus dem bacchischen Cyklus nehmen überhand. Das aber der Meister im Stande war, sich zu der Größe seiner Blütenperiode aufzurichten, beweist das herrliche Bild der Kreuzigung des Apostels St. Petrus, welches in Cöln am Rhein in der Kirche dieses Heiligen aufbewahrt wird.

Die Galerie des Belvedere ist reich an Bildern dieses Künstlers. Der Eindruck des Rubenssaales ist ein gewaltiger. Außer mehren seiner Hauptbilder bewundert man im Belvedere eine Folge herrlicher Portraits von Rubens Hand.

Sein Gemälde, die „Vier Welttheile," dürfte aus der ersten Periode von Rubens stammen. Das Bild ist ganz im Sinne von Verhaegt, dem Lehrer des Künstlers, componirt. Die Gruppirung ist noch unklar und manche Theile der Figuren deuten auf ein noch mangelhaftes Verständniß der Formen. Dafür ist die Färbung, obwohl wenig durchgearbeitet, von schlagendem Effect in der contrastirenden Zusammenstellung.

Rubens hat die vier Welttheile durch die Götter und Najaden von vier großen Strömen versinnlicht. Es sind der Danubius, Nil, Maranhon und Ganges, welche sich auf dem Bilde zusammengefunden haben. Einiges entbehrt des Charakteristischen nicht, wie die africanische Gruppe; im Ganzen läßt das Gemälde, seiner Natur nach, kalt. Die Figuren sind fast über Lebensgröße.

In seiner „Allianz des Meeres und der Erde" mit dem Neptun und der Kybele, dem „Goldenen und eisernen Zeitalter" hat Rubens Aehnliches geschaffen.

Rubens starb am 30. Mai 1640, drei und sechzig Jahre alt. Bei seinem Leichenbegängnisse wurde ihm, als dem Fürsten der Maler seiner Zeit, eine goldene Krone voran getragen.

Heilige Familie.

Von Michel Angelo Amerighi.

Einer der merkwürdigsten Künstler in dem glänzenden Reigen der italienischen Schulen ist Amerighi, nach seinem Geburtsorte Caravaggio genannt. Die prächtige Blüte der Malerei, welche sich mit Michel Angelo Buonaroti, Raphael und Tizian entfaltet hatte, blühte, gleich der Wunderblume im Märchen, nur kurze Zeit, um dann zu verschwinden. Ein Heer von Epigonen stürzte sich auf die von den großen Vorbildern eingeschlagenen Bahnen und die äußerlich nachgeahmte Darstellungsweise der Heroen der Malerei ward für die bedeutungslosen oder gar niedrigen „Ideale" der Schüler bis aufs äußerste ausgenutzt. Ganz Italien malte. Allenthalben regten sich unermüdliche



A. Caravaggio, pinx.t W. French sc

Heilige Familie. Holy Family.

Hände, um den Wundertempel, welchen die großen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts aufrichteten, in Atome zu zersplitttern.

Den hochflutenden Wogen des Manierismus wagten die Caracci sich entgegenzustellen. Sie faßten den Plan, die Herrlichkeit der großen Zeit der Malerei durch eine bewußtvolle, systematische Nachahmung der vorzüglichsten Eigenschaften der dahingeschiedenen Meister wieder heraufzuführen. Diese bologneser Eklektiker stellten das Streben nach einer äußerlichen Correctheit der Form wieder her, gelangten aber nur zu den Anfängen eines freien Schaffens. Ihr theoretisches Experiment vermochte die ungeheure Kluft zwischen den nachgeahmten Meisterwerken und dem wirklichen Leben, so wie der idealen Verfestung desselben in der Antike nicht auszufüllen. Sie hatten es versucht, sich der Darstellungsmittel der großen Meister zu bemächtigen; die Ideen, wofür diese Mittel nur der Ausdruck waren, blieben den Eklektikern unzugänglich.

Gleichzeitig mit diesen an Händen und Füßen gebundenen Künstlern trat ein anderes Geschlecht auf den Kampfplatz. Müde des leeren Formalismus, der innerlich nichtigen Spielerei, wagten es diese Künstler, sich direct an die ewige Quelle aller Kunst, an das Leben selbst, zu wenden. Hier steht Michel Angelo Amerighi an der Spitze.

Ein Feuergeist, eine Natur voll gewaltiger Kraft und glühender Einbildungskraft, in mehr als einer Hinsicht an den großen Michel Angelo erinnernd, fing Amerighi da Caravaggio mit einer solchen Selbständigkeit an zu malen, als ob vor ihm nie ein großer Meister existirt habe. Und in der That existirten sie für ihn nicht; denn ihre Hoheit hatte sich nie für ihn erschlossen. Ohne geistige, fast ohne technische Vorbildung begann er seine Laufbahn als Künstler, nur seinem Schaffensdrange, seinem unbändigen Willen gehorchend. Amerighi war ein Maurergesell, unwissend gleich seinen Handwerksgenossen, als er zu dem Cavaliere d'Arpino kam, welcher den jungen Mann in seinem Atelier zu niedrigen Dienstleistungen benutzte. Der stolze, an der Spitze einer Kunstschule stehende Römer ahnte wenig, daß ihm in dem Diener mit dem kühnen, ausgewirkten Antlitz, mit den tiefliegenden, großen, glühenden Augen ein Nebenbuhler entstehen sollte, vor welchem seine ganze Kunst ohnmächtig zusammensank.

Es waren rohe Mittel, mit welchen Caravaggio auftrat. Der Kern seines Strebens aber war echt und gewaltig. Schon mit seinen ersten Bildern errang er entschiedene Siege über die Nichtigkeit des classischen Manierismus. Caravaggio konnte weder die Formen der großen Meister noch auch Geschöpfe der bloßen Einbildungskraft für seine Gemälde gebrauchen, um die in ihm gährende und tobende Leidenschaftlichkeit zum Ausdrucke zu bringen. Die Figuren, welche seiner Einbildungskraft, seinem gewaltthätigen Naturell entsprechen sollten, bedurften zunächst jener körperlichen Kraft der Erscheinung, welche in unverkürztem Maße nur das Leben selbst darbietet. Er hatte Figuren nothwendig, bei denen kein Zweifel aufkommen durfte, daß sie wirklich Fleisch und Blut besaßen, die dem Beschauer so nahe standen, um zu empfinden, daß dieselben in der That von Freude und Schmerz, von Angst und Verzweiflung im Innersten bewegt wurden.

Es war für Caravaggio nothwendig, die Seelenzustände der Figuren, welche er zu Dolmetschern seiner eigenen Leidenschaftlichkeit machte, aufs genaueste zu bestimmen. Dies aber konnte nur geschehen, wenn der Maler seine Figuren mit allen ihren besonderen Eigenthümlichkeiten, mit allen charakteristischen Zufälligkeiten einführte, wie solche den lebenden Personen niemals fehlen. Er bedurfte mit anderen Worten einer Abschrift der Wirklichkeit, um die Steigerung der Empfindungen in seinen Figuren nachdrücklich fühlbar zu machen.

Unter alltäglichen, gleichgültigen Umständen ist die Steigerung der Empfindungen zu ihrer höchsten Kraft in der Kunst unwirksam. Caravaggio wählte daher Situationen, deren Inhalt

bedeutsam genug ist, um seine Figuren in dramatische Bewegung, ja bis zur Entfaltung eines meist düstern Pathos zu bringen. Es ist die Innerlichkeit seiner Gestalten, welche Caravaggio darzulegen strebt und bei diesem Streben begegnet es ihm nur selten, daß er von dem dramatischen Wege abweicht und auf das Gebiet der Lyrik geräth, wie solches bei einigen seiner allegorischen Gemälde, z. B. der „irdischen und himmlischen Liebe" der Fall ist. Es ist ein obgleich sehr oft wiederholter Irrthum, daß der Effect des Caravaggio wesentlich in seinen Situationen begründet sei. Dies heißt die innere Größe des Meisters der Naturalisten verkennen. Man darf nur auf seine zahlreichen Nachahmer blicken, um sich zu überzeugen, daß Caravaggios Kraft in der Innerlichkeit seiner Figuren liegt. Diese Nachahmer, deren größter Spagnoletto ist, machten die Situation zur Hauptsache und gelangten dadurch an die äußerste Grenze des Gräßlichen, während das Seelenleben ihrer Figuren ausgetilgt ist. Es darf hier nur an Spagnolettos „geschundenen St. Bartholomäus" oder an dessen „Cato" erinnert werden, welcher die Gedärme sich aus dem Leibe reißt.

In seiner ganzen Macht erscheint Caravaggio, wenn er seine Situation frei wählen darf, wenn er Scenen am Spieltische, einen nächtlichen Meuchelmord, Verrath und Zauberwerk darstellt. Sein Bild mit zwei Falschspielern, welche einen mit verlorenem Blicke in die Karte starrenden Jüngling ausplündern, besitzt eine solche Kraft, daß sich der Blick kaum wieder losreißen kann. Das Gemälde ist mehrfach vorhanden; ein schönes Exemplar befindet sich in Dresden. Die Galerie des Capitols in Rom bewahrt eine Wahrsagerin, welche einem Jünglinge aus der Hand prophezeit — hier ist der Ausdruck von schlagender Wirkung.

Wenn Caravaggio seinen Stoff und die Situation nicht seiner eigensten Natur nach wählte, sondern aus seinem Gebiete des großen Genre hinausschritt, so fallen die Mängel seiner Darstellungsweise und zwar oft auf unerträgliche Weise ins Auge. Er konnte sich der Darstellungen aus der heiligen Geschichte nicht entziehen, an welcher sich Jahrhunderte lang die edelsten Kräfte abgemüht hatten, bis man endlich dahin gelangt war, diese Historie als einen Gegenstand zu betrachten, ohne dessen glückliche Behandlung kein Maler auf den Namen eines großen Meisters Anspruch erheben durfte.

Caravaggio nahm seine naturwahren Figuren in seine Bilder aus der heiligen Geschichte mit hinüber und stellte der erstaunten Menge Widersprüche zwischen Gegenstand und Darstellung vor, die, meist immer den Eindruck des Gemeinen machend, oft zu wahren Monstrositäten ausarten. Wer indeß davon absieht, was der Maler darstellen wollte und sich lediglich daran hält, wen er vorführt, wird eine Fülle von Figuren mit ergreifender Wahrheit selbst in seinen verschrieensten Bildern auffinden. Wir erinnern an die Maria in der Grablegung Christi, welches Bild sich in der Galerie des Vatican befindet. Eine solche Schmerzensmutter, welche ihr Herzblut ausweint, ist nie von einem andern Maler gemalt worden. Grandios in seinem menschlichen Leiden, in seiner bittern Seelenangst vor dem Tode durch Henkershand ist Caravaggios „Christus am Oelberge" in der Galerie Giustiniani zu Berlin. Der Ausdruck ist hier so gewaltig, um die Formen zu verklären.

Die heilige Familie der Belvedere-Galerie zeigt ungeachtet ihrer sehr ungöttlichen Auffassung einen gewissen Adel in den ruhigen Bezügen der Figuren zu einander. Die beste Gestalt ist jedenfalls die heilige Anna. Die Jungfrau ist eine derbe, krausköpfige Trasteverinerin, ein Kopf voll Trotz und Leidenschaftsfähigkeit, dem aber dennoch das Gefühl der Mutterwürde nicht abgeht.

Die Färbung Caravaggios ist außerordentlich kraftvoll. Er erlangt starkes Relief durch seine scharfe, an Fackelschein erinnernde Beleuchtung, welcher seine schwarzen, reflexlosen Schatten entsprechen. Seine frühesten Gemälde besitzen ein durchbildeteres Colorit, dessen Lustre der Maler jedoch später als weibisch bei Seite warf.



Isaak v. Ostade pi. W. French sc.

The Dentist. Der Zahnarzt.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.

Regellos, vehement wie seine Bilder war der Charakter Caravaggios. Er lag mit seinen Gegnern, dem Cavaliere d'Arpino und dessen Schülern und Beschützern in offener Fehde, bei denen von beiden Seiten Degenstöße und Dolchstiche nicht gespart wurden. Bei einem Rencontre mit seinen Feinden ward einer derselben — wie behauptet wird — von Caravaggios eigener Hand niedergestreckt und der Mörder mußte eiligst aus Rom flüchten. Er berührte auf seiner Reise Malta, wo er in den Johanniterorden aufgenommen wurde. Als er es endlich wagte, von Neapel aus nach Rom zurückzukehren, sandten ihm seine Feinde einen Bravo entgegen, welcher den Künstler tödtlich verwundete.

Caravaggio starb im Jahre 1609, kaum vierzig Jahre alt. Seine vielen Nachahmer erkannten die wahre Richtung nicht, welche Caravaggio angebahnt hatte. Sie machten den äußern Effect ihrer Situationen zur Hauptsache, geriethen auf Henkerscenen, die ins Extrem getrieben, ekelhaft und zuletzt lächerlich wurden, und löschten alles Seelenleben ihrer Figuren aus. Der classische Unsinn kam wieder zu Ehren und ihm stellte sich der Materialismus entgegen, welcher die Richtung auf das Groteske einschlug. Die kynische Caricaturperiode begann; die Bambocciaden wurden erfunden und wagten es, meist in vollkommenem Ernst, die Bedingungen der künstlerischen Erscheinung — eine genaue Beleuchtung und ein sorgfältig gehaltenes Helldunkel — für sich in Anspruch zu nehmen.

Der Zahnarzt.

Von Isaak van Ostade.

Man nennt Adrian van Ostade gewöhnlich den guten Ostade, um denselben von seinem Bruder Isaak zu unterscheiden, aus welcher Bezeichnung der Schluß zu ziehen ist, daß der Letztere der schlechte Ostade sei. Dies mag in mehrfacher Beziehung auf die Werke Adrians gerechtfertigt sein; ein großer Irrthum aber wäre es, aus jener Bezeichnung Isaaks zu folgern, daß derselbe überhaupt ein schlechter Maler gewesen sei.

Isaak van Ostade darf sich mit seinen Bauernscenen und ländlichen Ansichten dreist neben seinem Bruder und den Brouwers, Begas, Craesbekes sehen lassen. Er hat gleich diesen Künstlern Figuren und Gesichter von fast unerreichter Häßlichkeit, ist in dem Ausdrucke der Köpfe aber meist lebendiger, als Adrian van Ostade und stets viel kerniger, fester, als der oft völlig zerflossene Bega. Wenn Adrian nur sehr selten die Abnormitäten seiner Figuren steigert, so findet sich bei Isaak das entschiedene Bestreben, durch die Einführung absichtlich carikirter Personen einen heitern Eindruck hervorzubringen. Diese Träger der Laune des Meisters Isaak erscheinen oft im höchsten Grade abenteuerlich, gleich dem zwergartigen Diener des Zahnarztes, welcher seinen pfiffig lächelnden Gebieter eine Schüssel voll Wasser zuträgt.

Es scheint dem Zahnbrecher auf Isaaks Bilde zunächst darauf anzukommen, dem dicken Bauer so viele Zähne wie möglich auszuziehen, gleichviel ob sie schmerzen oder nicht. Das schrecklich plumpe Weib des Patienten kniet sammt der Tochter neben dem Gepeinigten und bittet den Himmel mit gefaltenen Händen, daß ihr Eheherr lebendig aus dieser schrecklichen Prüfung hervorgehen möge. Ausgezeichnet ist der Kopf des ironisch lächelnden Burschen im Hintergrunde. Der stupide grinsende Gefährte des Patienten, welcher sich auf seinen Stab lehnt, ist durchaus im Geiste Adrians gedacht.

Isaak van Ostade steht seinem Bruder in der sorgfältigen Durchbildung des Helldunkels. sowie in dem berühmten Goldtone der Bilder aus Adrians bester Zeit nach, dürfte demselben aber in Lebhaftigkeit der Auffassung und in der Behandlung von einer Scenerie im Freien überlegen sein. Wenn Adrian uns seine Figuren unter freiem Himmel zeigt, reicht die Beleuchtung in der Regel nicht aus. Das Licht ist bei Adrian stets fest geschlossen; es bringt von einer Seite in die Bilder und entbehrt des Reflexes. Isaak vermag es zwar ebenfalls nicht durchzuführen, seine im Freien befindlichen Figuren gleich dem Rubens mit einer leuchtenden Atmosphäre zu umgeben; aber seine weniger feste Methode in den Lichtern und Schatten gewinnt doch den Anschein einer größern Freiheit und Naturwahrheit. Isaak war entweder nicht sehr fleißig, oder nicht besonders productiv, denn nachgewiesen echte Bilder sind nicht eben häufig. Oft kommt Isaak in den Galerien der englischen Großen vor, und hier muß sein Name nur zu häufig für Bilder gelten, für welche sich kein anderer Meister auffinden ließ. Auch hat Isaak das Schicksal, daß ihm viele Bilder aus der schülerhaften Periode seines Bruders zugeschrieben werden.

Isaak van Ostade ward 1612 zu Lübeck geboren.

Häusliche Scene.

Von P. van Slingeland.

Unter den holländischen Cabinetsmalern nimmt Pieter von Slingeland eine hervorragende Stelle ein. Er ist weniger gemüthlich, als sein Meister Gerhard Dow, welcher wie keiner der Kleinmeister der Stimmung mächtig ist, und erreicht Gerhard Terburg nicht in der vollen, lebenswarmen Durchbildung des individuellen Ausdruck, so wie Slingeland auch nicht durch jene kecke, chevaleresque Freiheit und schalkhafte Laune glänzt, die Franz van Mieris eigen sind. Dennoch sind Slingelands Vorzüge bedeutend.

Dieser Maler besitzt, als eine zunächst in die Augen fallende Eigenschaft, eine oft ans Unglaubliche streifende Feinheit der Ausführung. Wenn Dow mehre Tage brauchte, um einen Besenstiel naturgemäß darzustellen so kann Slingeland sich dreist neben ihn stellen, welcher auf die Manchettes und Krausen des Knaben in dem Meermannschen Familienbilde im Louvre vier volle Wochen ununterbrochener Arbeit verwandte.

Die Gemälde Pieter van Slingelands sind mehr als diejenigen der anderen großen Meister in der Cabinetsmalerei eine bloße Abschrift der wirklichen Erscheinung. Er bringt das wenigste Eigene in seine Bilder. Dow erzielte durch seine, stets besonders dem Gegenstande angepaßte Beleuchtung und durch das Hinarbeiten auf eine Gesammtwirkung in seiner Färbung eine künstlerische Stimmung; bei Slingeland hat das Licht keine dominirende Wirkung und das Helldunkel wird durch die sich selbständiger hervordrängenden Localfarben in seiner Breite gestört. Die Linienperspective Slingelands ist meist sehr genau, wie sich dies in seinen Scenen im Freien zeigt, die Luftperspective dagegen mangelhaft. Er erreicht daher selten ein so schlagend wirkendes Relief, wie Terburg und Mieris. Sehr nahe stehen sich Slingeland und Gabriel Metzu, doch hat der Letztere immer noch mehr feine, geistige Bezüge zwischen seinen Figuren aufzuzeigen.

In der bis zur Illusion genauen Darstellung von seidenen Stoffen, Stickereien, Pelzwerk,



P. Slinghelandt pinxt W. French sculp

Häusliche Scene. Domestic Scene.

Teppichen, glänzenden Gefäßen und anderen Beiwerk kann es Slingeland mit jedem andern Kleinmeister aufnehmen. Er hält sich indeß weniger an einen schnell vorübergehenden Lichteffect, wie Metzu denselben einzuführen liebt, sondern hält seine Gegenstände unter einer stabilen Beleuchtung. Es sind Hunderte von feinen Unterschieden, welche namentlich die Sammler aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zwischen den Malweisen der einander im Ganzen so sehr ähnlichen holländischen Cabinetsmaler machten. Die Gegenwart, welche über das Äußerliche nie vergessen kann, nach geistigem Inhalt zu fragen, ist nicht übel geneigt, die auf mikroskopische Weise herausgefundenen nichts bedeutenden Vorzüge einzelner jener Miniaturemaler für eben so wichtig zu halten, wie irgend eine kleine, abweichende Färbung, welche den seligen holländischen Tulpen in den Augen der Kenner einen fabelhaften Werth verlieh. Wir brauchen daher nicht nachzuweisen, in wiefern Slingeland in seiner Färbung um ein Atom schwerer, als seine Mitgenossen des Ruhms erscheint, an Geduld bei einer seelenlosen Arbeit von keinem sterblichen Wesen übertroffen zu sein.

Die „Häusliche Scene" zwischen Mutter, Kind und Wärterin, in der Belvedere-Galerie ist eines der vorzüglicheren Bilder Slingelands. Neben demselben sind die „Köchin mit dem Rebhuhn" in der Bridgewater-Galerie zu London, die „Spitzenklöpplerin" in Dresden und die „Schneiderwerkstätte" in München als seine Hauptwerke zu nennen.

Die Werke Slingelands sind selten, eine Ursache mehr für die großen Preise, welche dafür bezahlt wurden. Bei der zeitraubenden Malweise Slingelands konnte der Künstler verhältnißmäßig zwar wenig produciren, auch starb derselbe bereits 1640, im einundfünfzigsten Jahre seines Alters; dennoch bringt die große Zahl der Bilder von Mieris, Dow, Terburg und Anderen, welche ebenfalls mit mikroskopischer Genauigkeit arbeiteten, den Gedanken nahe, daß manches Stück von Slingeland nicht unter seinem Namen auf die Nachwelt kam.

In englischen Privatgalerien, welche indeß bekanntlich reich an unechten Gemälden großer Meister sind, kommt Slingeland jedoch gar nicht selten vor. In der Regel sind es Bilder von Jakob van der Sluys, dem Schüler Slingelands, welche unter Slingelands Namen aufgestellt sind. Van der Sluys ist in manchen seiner Gemälde eben so genau wie Slingeland, kann sich jedoch im feinen Geschmack mit seinem Meister nicht messen. In der Composition ist Slingeland meist viel einfacher, als sein Nachahmer.

Die überraschten Spieler.

Von Theodor Rombouts.

Es ist eine eigenthümliche Sache um die Berühmtheit eines Künstlers. Hunderte von Namen höchst gewöhnlicher Maler fanden den Weg in die Nachwelt, während viele ihrer Kunstgenossen durch vortreffliche Werke sich nicht vor dem herben Schicksale sichern konnten, meist schon nach einer kurzen Frist in die Dunkelheit zurückzusinken, aus welcher sie sich für immer empor gearbeitet zu haben glaubten. Es kommt nicht darauf an, daß ein Künstler viele und gute Werke geliefert habe, um sicher zu sein, nicht vergessen zu werden; denn wir begegnen auf dem Felde der Kunstgeschichte Malern, deren Name selbst dem Laien geläufig ist und dennoch waren diese Künstler weder productiv noch in ihren Leistungen ausgezeichnet. Oft ist ein Künstler verschollen, weil er es verschmähte,

dem allgemeinen Zuge zu folgen, welcher von einem jener Meister ausging, die einer ganzen Periode ihren künstlerischen Charakter verleihen. Andere sind eben in dem Strome untergegangen oder werden doch unscheinbar neben glänzenderen Genossen. Wieder Andere haben sich dadurch die Berühmtheit gesichert, daß sie eine aparte Stellung einnahmen, auf welcher sie selbst, bei mittelmäßiger Begabung, leicht in die Augen fallen. Hier herrscht das Glück, welches nie nach Ursachen fragt, indeß es seine glänzenden Gaben spendet.

Zu denjenigen Künstlern, welche trotz ihrer Verdienste der Verschollenheit anheim gefallen sind, gehört Theodor Rombouts. Wer kennt Rombouts und wer nennt ihn — und doch war dieser Künstler stark genug, um es zu wagen, mit dem Titanen Rubens den Kampf aufzunehmen.

Rombouts entwickelt eine Kraft der Charakteristik, welche an die besten Figuren von Michel Angelo da Caravaggio erinnert und zeichnet außerdem richtiger, als dieser Italiener. Sein Colorit ist kräftig und glühend, die Beleuchtung höchst wirksam, das Helldunkel meist tadellos. Rombouts ist der tiefen Bewegung seiner Figuren, des Ausdrucks des Leidenschaftlichen mächtig wie wenige Niederländer. . . Und bei allen diesen Vorzügen ist er ein verschollener Maler, ein Stern, welcher unsichtbar wurde, als die Sonne von Rubens aufging und alle anderen Gestirne vom Himmel hinwegleuchtete.

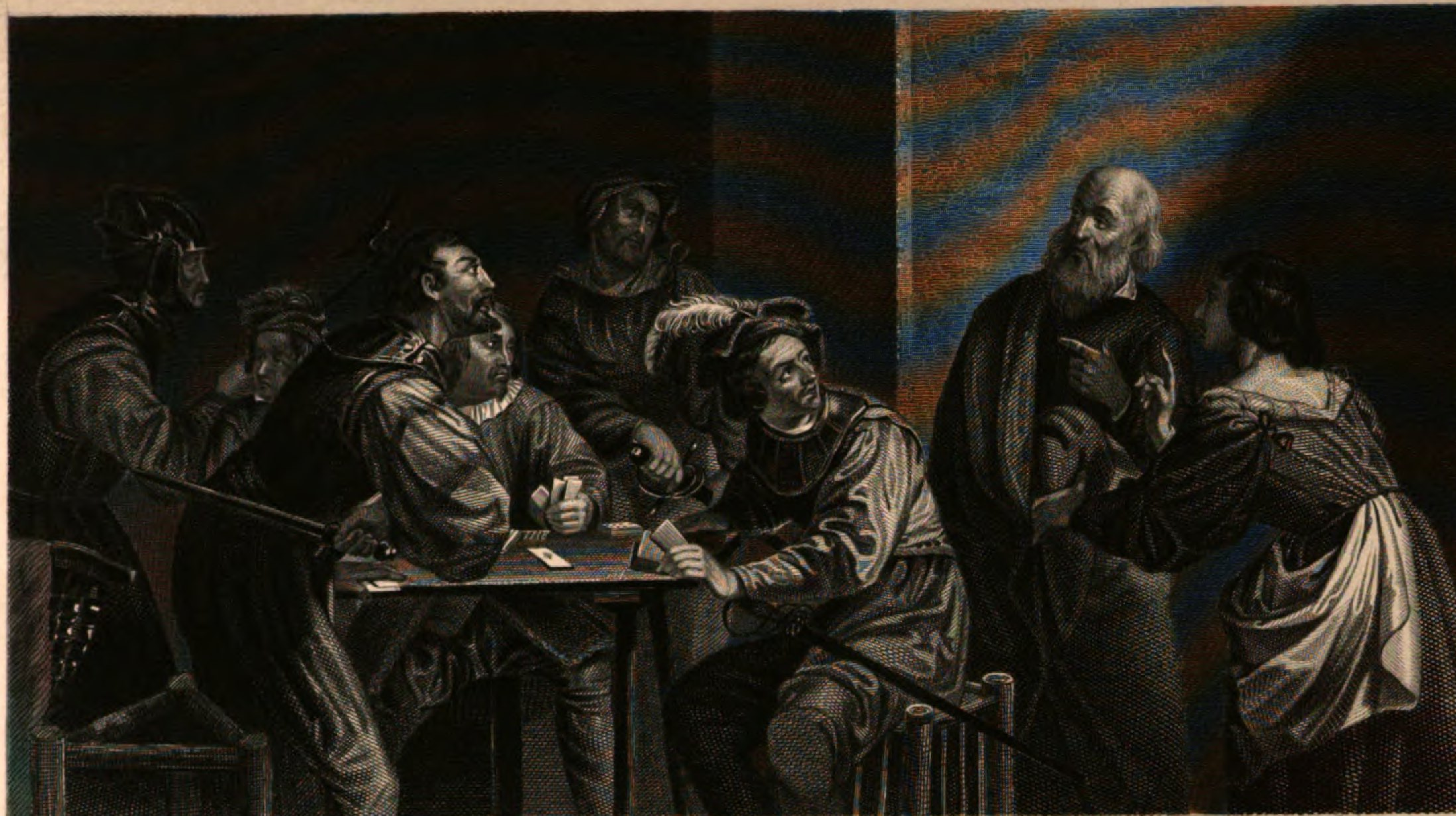
Als Schüler von Abraham Jansens ward Rombouts zur Genauigkeit der Darstellung und zu einer sorgfältigen Färbung angehalten. Jansens fußte auf dem Portrait. Diese Richtung auf das Bildniß könnte man auch aus Rombouts Köpfen herauslesen, welche meist mit vielen naturwahren Zügen ausgestattet sind, die nicht eben immer zur Sache gehören, oder durch den Gegenstand seiner Bilder geboten werden.

Von seinem Meister, welcher mit Vorliebe und Geschicklichkeit nächtliche, scharfbeleuchtete Scenen darstellte, hat sich der Schüler seine energische, correcte Lichtführung angeeignet. Die neidische Natur des Meisters Abraham duldete es indeß nicht, daß der Schüler mit größeren Arbeiten als Portraits, Genrescenen und Aehnlichem beschäftigt wurde. Die enge Sphäre, in welcher sich Rombouts bewegte, scheint demselben in seinem Aufschwunge zu freier Großheit stets hinderlich gewesen zu sein.

Rombouts ging nach Italien, als er bereits ein geübter Maler war. Auch hier steht dieser Künstler gegen Den, welchen er später bekämpfen wollte, im Nachtheil: denn Rubens stand in der ersten Blüte des empfänglichen Gemüths, in seiner vollsten Jugendkraft den großen Meistern der hesperischen Halbinsel gegenüber.

Wenn Rombouts mit einem der Italiener Aehnlichkeit errang, so dürfte dies Tintoretto sein, welcher den Niederländer übrigens um ein Bedeutendes überragt. Rombouts besitzt Züge der oft gewaltsamen Bewegung Tintorettos; er besitzt seine Farbenglut in den Lichtern nnd dessen kräftige, breite, aber auch schwere Schatten. Während der Zeit, daß Rombouts sich am toscanischen Hofe befand, malte er Bilder aus der heiligen Historie, in denen er den Tizian und Giorgione zum Vorbilde nahm. Eines dieser, aus dem Stiche uns bekannten Gemälde, die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes in einer Landschaft darstellend, ist indeß mit sehr wenig eigenthümlicher Auffassung entworfen, kalt, fast ängstlich behandelt.

Ueberhaupt war die große, freie Anordnung der Gruppen nicht die Stärke Rombouts'. Seine Figuren sehen aus, als wären alle einzeln gezeichnet und dann neben einander gestellt. Der innere Impuls, welcher die Bewegungen aller Figuren zu einem unzertrennbaren Ganzen verbindet, fehlt. Während jede einzelne Figur als ungewöhnlich stark wirkend erscheint, ist das gemeinsame Band, wodurch sie zusammengehalten werden, meist desto schwächer. Mit einem großen Wurfe das We-



Rombouts p^t W. French sc.

The Interrupted Gamester. Die überraschten Spieler.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden

sentliche eines Stoffes auf die Leinwand zu schleudern, wie solches dem Rubens selten mißlingt, war nicht Rombouts Sache. Man spürt bei dem Letztern das „Machen." Was er darbietet, das ist erst nach manchem äußerlichen Probiren zu Stande gekommen. Aus den Entwürfen des Rubens aber läßt sich nachweisen, daß das Wesentliche seiner Compositionen vollkommen fertig bei ihm hervorsprang.

Während die Aeußerlichkeit bei Rubens sich unbedingt seiner Composition fügen mußte, behauptet sie sich bei Rombouts meist in ungeschwächter Nachahmung der Natur. Rombouts ist daher nie glücklicher, als in jenen Bildern, wo dies Naturalistische vollberechtigt auftreten darf. Er hat seine Stärke im Genre. Soll Rombouts mit Caravaggio verglichen werden. so hat der Italiener die Bedeutsamkeit der innerlichen Bewegung auf seiner Seite.

Als Rombouts nach den Niederlanden zurückkehrte, fand er in seiner Vaterstadt Antwerpen den auf der Höhe seines Ruhms im gereiften Mannesalter stehenden Rubens. Es zeugt gewiß nicht von einem blöden, niedrigen Geiste, wenn es Rombouts unternahm, diesen Gewaltigen zu besiegen. Zu diesem Wettstreite ward Rombouts indeß durch den über die stralenden Erfolge des Rubens fast wahnsinnig gewordenen Meister Abraham Jansens bewogen. Jansens ein geübter Maler von vielen Verdiensten, welcher indeß in seinen farbensprühenden, figurenreichen Historienbildern nicht über das Genrehafte hinaus kam, hatte vergebens an Rubens die Aufforderung ergehen lassen, mit ihm in offenem Wettstreite ein Gemälde auszuführen. Rubens hatte sich begnügt, seinem enragirten Feinde zu antworten, derselbe möge es halten wie er, Rubens, solches längst gewöhnt sei: seine Bilder dem Urtheile der ganzen Welt anheim zu stellen, ohne Umstände geltend zu machen, welche an dem Werthe der Gemälde nichts zu ändern vermöchten.

Als Rombouts in Antwerpen anlangte, meinte Jansens den Mann gefunden zu haben, welcher dem Rubens in dem „antiken Styl" entgegentreten konnte, auf welchem Felde Jansens durchaus ungenügend war. Er verschaffte Rombouts den Auftrag, für den Saal des Justizpalastes zu Gent zwei Bilder zu malen. Diese Darstellungen waren Rubens zugedacht gewesen; dieser Meister trat indeß freiwillig zu Gunsten eines jüngern Künstlers zurück.

Rombouts lieferte die „Opferung Isaaks" und eine „Themis" und war, namentlich in dem ersten, seiner Begabung besonders entsprechenden Bilde, so glücklich, daß selbst Rubens die Kraft der Darstellung und die schöne Färbung anerkannte. Rombouts und Jansens sammt ihren Freunden glaubten bereits Sieger über Rubens zu sein und ergingen sich in Schmähungen über den großen Meister, „welcher nichts verstehe und könne, als die Arbeiten seiner darbenden Schüler für ungeheure Preise zu seinem eigenen Vortheile zu verschachern." Rubens antwortete durch seine „Kreuzabnahme," an welchem Gemälde keiner seiner Schüler auch nur einen Strich malen durfte. Nach der Aufstellung dieses Meisterwerkes schien kein Rombouts mehr zu existiren. Er verscholl noch bei seinem Leben.

Wahrscheinlich ward der Künstler in die Lustbarkeiten hineingezogen, denen sich Abraham Jansens — von seiner schönen aber liederlichen Frau bewogen, hingab. — Rombouts erreichte ein Alter wenig über vierzig Jahre und starb in demselben Jahre mit Rubens, — 1640.

In den „Spielern" von Rombouts sehen wir eine seiner meisterhaftesten Darstellungen. Es kann nichts Naturfesteres geben, als diese Gesichter der wüsten Soldknechte, welche überrascht, zornig, verachtend auf zwei Eindringlinge blicken, welche das im besten Zuge befindliche Spiel unterbrechen. Ein weißbärtiger Greis steht den Soldaten gegenüber, welche zum Theil nach den Schwertern greifen, um den Alten und seine Begleiterin von dannen zu jagen. Ohne die Schnapphähne eines Blickes zu würdigen, richten sich die Augen des Greises nach einem blutjungen Menschen, welcher betroffen das Antlitz abwendet. Er ist es, welchen der Greis zu nächtlicher Weile aufsucht, um ihn der Höhle des Lasters zu entreißen.

Eine andere Erklärung will den Officier mit der Feder am Barret zum Gatten des Frauenzimmers machen, welche letztere, um ihren Ermahnungen Nachdruck zu geben, den Vater des Officiers mit sich führt. Daß überhaupt eine abweichende Erklärung des Bildes möglich ist, beweist, daß der Gedanke, welcher die Gruppen verbindet, nicht mit Klarheit zur Erscheinung gebracht ist.

Lucretia.

Von Tizian.

Für die Schilderung der Gemälde Tizians ist das Wort meist unzulänglich. Man kann die oft sehr weit gefaßten, spirituellen Zwecke eines Michel Angelo analysiren und noch leichter durch Worte von der logischen Compositionsweise Raphaels einen Begriff geben, oder den Correggio charakterisiren, indeß man durch das Wort die Stimmung hervorzurufen sucht, welche seine Gemälde durch ihre Wunder von Licht und Schatten und Farbe hervorbringen. Aber Tizian ist mit Worten selten vollständig zu treffen und am wenigsten dann, wenn er am vortrefflichsten ist. Auf den ersten Versuch sollte man glauben, daß ein Gemälde von Correggio, in welchem die äußerlichen Bedingungen, unter denen die Figuren erscheinen, die Hauptsache ausmachen, also Licht und Luft, in einem Gedicht schwerer zu versinnlichen sei, als ein Werk von Tizian, das durch die Figuren selbst wirkt und die Effecte des Lichts — weniger der Luft — nur zu dem Zwecke entfaltet, um die ganze Schönheit der Figuren zeigen zu können. Die Poesie besitzt immer noch mehr Darstellungskraft für die Wirkungen des Helldunkels, als für die Versinnlichung von Formen, mit denen die Färbung unlöslich verbunden ist. Das Helldunkel wendet sich, wie die Musik an unsere Empfindungen im Allgemeinen, und damit an unsern innern Sinn, welcher auch durch das Wort zu erregen ist, die Formenschönheit läßt sich aber der Seele durch keinen andern Dolmetscher als das Auge völlig verständlich machen.

Tizian ist der Maler der Erscheinung der schönen Körperlichkeit in allem Glanze des Lebens. Seine Bilder bedürfen keiner aus dem Innern hervorgehenden Handlung, er braucht uns keine Geschichte in seinen Darstellungen zu erzählen, um uns für seine Figuren zu interessiren. Seine herrlichen Frauen und Jünglinge wirken ohne alle Beziehungen durch ihr bloßes Erscheinen. Tizian kann, sonderbar genug, die aus dem Geiste geborene Action, deren Darstellung den Prüfstein anderer Maler ausmacht, gar nicht gebrauchen, ohne seine Figuren zu beeinträchtigen. Bei einer Handlung steht der zweckgerechte Ausdruck in vorderster Linie. Auf diesen zielt Alles hin und um Deutlichkeit und Kraft zu erzielen, muß nicht selten die Schönheit der Stellung nicht nur, sondern sogar der Formen der Gestalten vermindert werden, welche Schönheit bei Tizian Hauptsache ist.

Die Antike zeigt den schönen Menschen mit dem Inhalte seiner persönlichen Bedeutung. Um den geistigen Gehalt so genau wie möglich zu kennzeichnen, ist alles Zufällige entfernt. Stellung und Bewegung sind auf das einfachste Maß herabgebracht und deuten das den Charakter Bezeichnende mehr an, als daß sie solches wirklich darstellten. Alles ist entfernt, was das Auge an der Auffassung der schönen Form hindern könnte. Ist durch die Attitude die Bezeichnung des Charakters nicht genugsam deutlich zu machen, so wird irgend ein Attribut der Figur hinzugefügt, um die Ruhe derselben nicht zu stören.

Ziemlich ähnlich geht Tizian zu Werke. Er vermeidet in seiner besten Zeit alle Handlung,

alle Entfaltung von leidenschaftlicher Bewegung, welche uns von der gesammelten Betrachtung seiner schönen Menschenfiguren abziehen könnte. Bei seinen Gruppirungen bilden Spiele oder andere Dinge, welche wenig bedeuten, die Motive und stellt der Künstler eine inhaltsreichere Handlung dar, so ist er bemüht, dieselbe auf ein sehr leidenschaftloses Maß herab zu bringen, um den Triumph der Schönheit seiner Gestalten zu sichern.

Tizians schöne Menschen sind selten oder nie nach dem Vorbilde der Antike Träger eines hohen geistigen Inhalts. Sie existiren und drücken durch ihre Erscheinung das ganze Wonnegefühl der Genußfähigkeit aus. Die Figuren Tizians sind innerlich kaum von einander verschieden — es ist die ungetrübte Freude des Daseins, das durch keinen Vorwurf verkümmerte echt arkadische Hinschwimmen in der seligen Empfindung, die höchsten irdischen Genüsse spenden und empfangen zu können, welches den Kern von Tizians Gestalten ausmacht. Er zeigt sie uns mit allen Zufälligkeiten, welche geeignet sind, uns davon zu überzeugen, daß sie in der That dem Leben angehören. Die Gesichter seiner Aphroditen, Dianen, Galateen, seiner Madonnen und heiligen Jungfrauen sind so naturwahr charakterisirt, daß alle erhabene Unempfindlichkeit für irdischen Lebensgenuß verbannt erscheint. Die Olympier, wie die christlichen Heiligen, sind voll des pulsirenden Lebens der Jugendkraft, das unsern eigenen Busen schwellt. Hier ist das todte Reich des individualisirten Begriffs des classischen Heidenthums mit einem Zauberschlage in ein neues Eden verwandelt und die christlichen Ascetiker haben das Paradies schon auf Erden gefunden. Tizian kennt keine Sehnsucht, keine Sentimentalität. Bei ihm heißt der Wunsch Gewährung und ewig jung, wie die Kraft, ist bei ihm das Genießen.

Die Darstellungsmittel dieses Venetianers sind ungeheure — das heißt für seinen Zweck. Würde er etwas Anderes gewollt haben, als das, was er darstellte, so dürften diese Mittel kaum für ein einziges Bild ausgereicht haben, wie für die große Composition mit inhaltvoller Handlung im Geiste Raphaels. Von Zeichnung ist bei Tizian weniger die Rede — es ist Alles gemalt, bis zur Wirkung des schönen Lebens in der Natur gebracht. Man könnte eben sowohl von einem lebenden Menschen sprechen, „er sei gut gezeichnet," als von einer Figur Tizians. Vor der Macht der Oberflächen, welche dem Auge entgegen treten, tritt der scharfe Umriß zurück und wird zu einem bloßen Aufhören der Masse. Die Kunst, Aehnliches zu bewirken, besitzt kein Maler in solchem Grade wie Tizian. In manchen Figuren, oft nur in einzelnen, vorzüglich gemalten Theilen derselben, kommt ihm Rubens nahe, erreicht ihn aber nie vollständig. Der große Niederländer hat stets das Bestreben, die optische Illusion nachdrücklich hervorzuheben und macht dieselbe dadurch zu sehr bemerklich. Er überglänzt das Leben selbst, während Tizian seine Effecte sehr weise aufspart, um eine einfache Größe zu behaupten. Eben durch diese Mäßigung wird das Auge nicht auf die Puncte geführt, um dem Maler hinter die Couliſſe schauen zu können und — anstatt sich dem vollen Genusse des Beschauens hinzugeben — Untersuchungen anzustellen, wie das Werk des Künstlers bis auf das von der Zeichnung gegebene Skelet zu Stande gekommen sei.

Die Färbung Tizians hat stets als ein Wunder gegolten, das anzustaunen, aber nie völlig zu ergründen oder nachzumachen sei. Dies Colorit ist einzig in seiner Art — warm, üppig, den ganzen Reiz des Lebens athmend und dennoch nirgend über die Erscheinung in der Natur hinausgehend. Neben einem Gemälde von Rubens oder Giorgione sehen die meisten von Tizians Bildern matt aus. Sie scheinen an Relief zu verlieren und nehmen in den Partien des Nackten etwas Glanzloses, Verblindetes an. Der größere Effect liegt auf der Seite, wo die Lichter am meisten selbständig wirken, ohne sich aufs Innigste mit der Localfärbung zu verschmelzen, wo ferner die kraftvollsten Schatten zu Hülfe gerufen sind. Tizian gebraucht die genannten Factoren nur sehr vorsichtig. Seine Werke

gleichen einem rosigen jungen Mädchen im vollen ruhigen Lichte eines goldigen Sommerabends, während Rubens nur zu oft uns an die geschminkte Schauspielerin unter der Wirkung eines grellen Lampenlichts erinnert. Auch Giorgione geht weniger in seinen Lichtern, als in der allgemeinen Glut des Colorits und den brennenden Schatten über die natürliche Erscheinung hinaus. Die nachhaltigere Wirkung, der Zauber des Jugendfrischen, welcher Auge und Gemüth immer aufs Neue fesselt, liegt auf der Seite Tizians. Betrachten wir ein Bild von ihm unabhängig von der störenden Wirkung anderer Gemälde, in denen der Prunk der Farben einherschreitet, so gewinnen die Figuren Tizians ein machtvolles, leuchtendes Leben. Die liebreizenden Gestalten drängen sich uns schwellend und schmeichelnd entgegen und besiegen in ihrer Größe allen auf die Spitze getriebenen Pomp der Färbung und Beleuchtung ohne Kampf.

Die anstrebenden Meister, welche an den Italienern das Colorit studirten, haben fast Alle geschwankt, wen sie als das würdigste Vorbild zu erwählen hatten. Zunächst macht sich im kecken Hervordrängen Tintoretto geltend, welcher durch seine oft große Bewegung besticht, durch seine kühne Zeichnung imponirt und fesselt. Bei näherer Prüfung aber kann es Tintoretto nicht verbergen, daß seine Färbung etwas äußerlich zu seinen Gemälden Hinzugekommenes ist, daß die Carnation selten seinen Figuren organisch angehört und daß sein Relief fast in keinem seiner bewegteren Gemälde so durchgearbeitet ist, um mit der, in oft gewaltsamen Verkürzungen sich gefallenden Zeichnung im Gleichgewichte zu stehen.

Giorgione da Castelfranco besitzt in dem Farbenvortrage zwar eine außerordentliche Geschicklichkeit und namentlich versteht er die Verschmelzung der Fleischtinten vortrefflich. Dennoch aber kann er den Schüler, dessen Geschmack bereits ein geläuterter ist, mit seiner Naturalistik, seiner fehlerhaften Zeichnung und seiner verwirrten, unedlen Draperie nicht lange fesseln.

Ein desto mächtigerer Nebenbuhler Tizians ist Paolo Veronese. Er hat edle Gestalten, schöne Köpfe, unter denen die männlichen den Vorzug verdienen, eine herrliche Draperie, eine Breite des Vortrags, einen Pomp der Färbung, welcher sich oft bis zur wahrhaften Größe erhebt. Veronese ist es, welcher Tizian den Rang des ersten Coloristen, des Malers im speciellsten Sinne, streitig macht. Dazu kommt, daß Veronese durch seine reichen Compositionen besticht. Dieselben gaben ihm Gelegenheit, auf die ungezwungenste Weise die ganze Kraft der Palette sammt der größten Verschiedenheit der Töne zu entfalten.

Auf den ersten Blick ist der charakteristische Unterschied in der Malweise Cagliaris und Tizians herauszufinden. Wir fühlen nie so auffallend die allgemeine Lebenswärme, welche über Tizians Gemälde ausgegossen ist, als wenn wir ein Werk dieses Meisters neben einen Veronese stellen lassen. Tizians Gegenstände sind unter den Einfluß eines sonnigen Abendhimmels gestellt, wenn die lichtweiße Atmosphäre des vollen Tages mit den röthlichgelben Stralen der untergehenden Sonne gesättigt wird, wodurch die kleinen Unterschiede der Farben in eine breite, allgemeine Glut verschmolzen werden. Veronese ist kühl wie ein frischer Morgen. Er hat Silber, Tizian Gold. Oder aber Veronese zerreißt seine duftigen kalten Nebel und führt uns in die ungemildert aufprallenden Strålen der Mittagssonne, um sich in seiner ganzen Pracht zu zeigen, wie ein stolzer Pfau, welcher sein schimmerndes Gewand in der Sonne blitzen läßt. Diese letzteren Bilder Veroneses sind Tizian am wenigsten gefährlich.

Statt des allgemeinen reichen Schmelzes, welcher den Anblick der Gemälde Tizians so genußreich macht, bietet Veronese, namentlich in seinem Nackten, Massen von zartabgestuften perliggrauen Tönen. Man kann ganz wohl unterscheiden, wie diese frischen, zarten Nuancen aufgesetzt sind, welche sich von den Fleischpartien in die Draperie hinein, bis zu den architektonischen Gegenständen und den



Titian pinxt W. French sc

Lucretia.

Wolken fortsetzen. Auch Tizian besitzt eine zarte Nuancirung. Dieselbe scheint weniger Körper zu besitzen. Sie breitet sich über die Oberfläche, wie ein durchsichtiger Schleier, unter welchem die Glut des Lebens wogt. Während Tizian in seiner Weise, gleich dem Veronese, das Vollkommene erreichte, besitzt er den Zauber des Liebreizes, welchen der äußerlich prunkende Veronese entbehrt, der nie im Stande sein wird, unsere Herzen mit der göttlichen Empfindung einer Liebe verlangenden Jugend zu erfüllen.

In der Belvedere-Galerie befindet sich ein reicher Schatz von Tizianschen Werken. Zunächst nennen wir die „Lucretia," welche den Dolch auf die eigene Brust zuckt. Hinter der entehrten Gattin des Tarquinius Collatinus erscheint das faunenartige Gesicht eines Mannes, welcher sie von der blutigen That zurück halten will. Der Maler scheint in dieser Figur den Sextus Tarquinius Superbus selbst haben darstellen wollen.

Die höchste Schönheit ist in der „Danae" Tizians entfaltet, welche auf einem Ruhebette liegend, mit verwirrtem, hingerissenen Staunen den Regen goldener Münzen über sich herabfallen sieht. Eine Alte sammelt die Münzen auf. Es giebt überhaupt nur sehr wenige Bilder, welche vollkommen frei sind von allem Störenden. Wir müssen in der Regel den Genuß des Vortrefflichen dadurch erkaufen, daß wir uns die Anwesenheit des Fehlerhaften, Schwachen gefallen lassen. Hier aber wird die hinreißende Melodie durch keinen auch noch so geringen Mißton unterbrochen.

Das große „Ecce homo," eine verunglückte Composition, indeß interessant durch viele Portraits und durch herrliche Malerei, „St. Aloysius (Gonzaga)", mit Pfeilen in der Hand, der heil. Jungfrau sein Gelübde darbringend — eines der schönsten Werke Tizians —; „die Ehebrecherin vor Christo"; „die Madonna mit dem Jesuskinde und Johannes"; „die Verkündigung Mariä" und mehre Portraits fallen uns von Tizian zunächst ins Auge. Es ist indeß das reizende Bild von „Venus und Adonis" nicht zu vergessen, welches von einem Schüler Tizians ganz im Geiste desselben gemalt ist.

In der Galerie Lichtenstein werden mehre vorzügliche Bilder Tizians bewahrt: eine heilige Familie mit der St. Katharina, St. Sebastian und die Gefangennahme von Franz I., König von Frankreich.

Rinderheerde.

Von Albert Cuyp.

Die Werke von Albert Cuyp sind vorzugsweise in England zu finden und englische Kunstliebhaber und Kritiker dürften es sein, welche diesen Künstler am meisten schätzen. Man betrachtet Cuyp in diesem Lande als einen der treuesten Schüler der Natur, welcher neben Claude Lorrain und Paul Potter gestellt werden muß, als ein Vorbild von Einfachheit, fester Haltung und ungesuchtem Effect.

In der That bietet Cuyp diese Eigenschaften in den meisten seiner fleißig gearbeiteten Gemälde; doch dürfte das Urtheil der englischen Kritiker über diesen Künstler im Ganzen zu schmeichelhaft ausgefallen sein. In der Regel sind es landschaftliche Ansichten mit Flüssen oder Canälen, offene Wiesengegenden mit weidendem oder ruhendem Vieh, welche Cuyp darstellt. Diese Art seiner Gemälde ist am meisten geeignet, seine Vorzüge anschaulich zu machen. Wenn Cuyp dieses Gebiet verläßt, wird er gewöhnlich ungenügend. Seine Schlachtscenen offenbaren es, daß er bei lebhafter Bewegung seiner Figuren nicht

Herr der Zeichnung bleibt. In seinen wenigen Historienbildern ist Cuyp kalt und förmlich, und seine Portraits können nur durch ihre gute Färbung, nicht aber durch geistvolle Auffassung unsere Aufmerksamkeit erregen. Ganz vortrefflich aber pflegen Cuyps Winterlandschaften zu sein, welche denjenigen von Adrian van der Velde ebenbürtig erscheinen, obwohl der letztere Meister einen größern Reichthum der Composition zu entfalten pflegt.

Cuyp liebt es, seine Compositionen in diagonaler Weise anzulegen. Er scheint von einer der oberen Ecken des Bildes einen Strich quer über die Leinwand nach der untern Ecke der entgegengesetzten Seite geführt zu haben, um die eine Hälfte des Raumes mit seinen Gegenständen zu füllen, während er die andere für den Horizont reservirte. Er stellt den Beschauer gern auf den Schnitt seines Horizonts, wodurch er eine sehr wirksame Ferne gewinnt, welche er in den zartesten Tönen zeigt, indeß die Vordergründe sehr kraftvoll erscheinen und einzelne Gegenstände desselben, Thierfiguren, Häuser &c. sich in scharfer Weise von dem lichten Himmel abheben.

Die Schatten verlaufen am meisten in der Richtung der perspectivischen Linien, wodurch diese kräftiger ins Gefühl fallen. Das Gleichgewicht zwischen der schweren und leichten Seite des Gemäldes stellt Cuyp dadurch her, daß er auf die letztere isolirte Gegenstände bringt, welche als solche das Auge festhalten und, selbst wenn sie unbedeutend an Größe oder in sanften Mitteltinten gehalten sind, dennoch die Kraft erlangen, der leichten Seite Bedeutung zu geben. In die schwere Seite dagegen sind einzelne Lichter und Farben eingeführt, welche denjenigen auf der andern Hälfte der Diagonalsection entsprechen. Es kann keine einfachere Weise geben, um einem Schüler die Grundsätze der regulären Composition klar zu machen. Dies mathematische Element mit seinen Combinationen, welchem man durch die bloße Theorie beikommen kann, entspricht dem englischen Charakter so sehr, daß es ganz in der Ordnung erscheint, wenn die Insulaner Cuyp als vorzüglich geeignet betrachten, den Kunstschülern als Vorbild zu dienen.

Ungeachtet der meist sehr einfachen Anlage seiner Bilder ist Cuyp jedoch nie dürftig in seiner Wirkung. Er ist der Lichtführung und des Colorits mächtig genug, um selbst einen reichen Effect hervorbringen. Wenn er vorzüglich Licht und Halbtinten zeigt, so sind die Schatten seiner Figuren oder der sonstigen Gegenstände sehr kraftvoll gehalten. Die warmen und kalten Partien der Färbung treten massenhaft auf und werden durch einzelne losgelöste Gegenstände, Figuren, die mit dem Horizont in Berührung gebracht sind, einzelne Boote und Aehnliches, welche in Mitteltönen gehalten sind, verbunden. Obgleich Cuyps Tinten mehr delicat als mächtig sind, so erzielt er doch einen kraftvollen Effect, indeß er das Licht wenig auf seine Mittelgründe wirken läßt und tiefe, schwarze Schatten im Vordergrunde gebraucht.

Eine mächtige Stimmung, eine Auffassung des reizenden und rührenden Naturwaltens muß man indeß nicht bei Cuyp suchen. Er besitzt nicht die idyllische Schwärmerei Claude Lorrains, den Reichthum der Empfindungen eines Ruisdael oder die abgezogene Schwermuth Hobbema's. Cuyp geht über eine klare, nüchterne Objectivität nirgend hinaus. Er ist nicht der Mann, Geheimnisse der Seele in seinen Bildern zu verstecken.

Cuyps Gemälde haben stets hohe Preise behauptet. Es ist bereits bemerkt, daß sich seine Werke eines besondern Beifalls in England erfreuten. Hier sind auch die meisten Bilder Cuyps zu finden. Dieser Künstler ward 1606 zu Dortrecht geboren und scheint ein hohes Alter erreicht zu haben.



Albert Cuyp. W. French.

Rindersheerde *Cattle.*



Giacomo Palma. W. French.

Violante.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Violanta.

Von Palma vecchio.

An der Spitze der venetianischen Schule steht der Altmeister Giovanni Bellini, meist Giambellini genannt. Mit ihm beginnt die Oelmalerei sich zu entfalten, welche durch niederländische Gemälde und Künstler und später durch die Productionen des Antonello von Messina in Venedig bekannt geworden war. Die Temperamanier verschwand allmälig und mit ihr die Trockenheit der Auffassung, die Härte der Umrisse und der Mangel an Relief, welche Eigenschaften auf den, bis auf die Bellini namentlich in Venedig fortgeführten, byzantinischen Styl hinweisen. Die freiere Auffassung in der Kunst, das festere Anschließen derselben an die natürliche Erscheinung, welche in Florenz und Pisa bereits zum Gesetz erhoben waren, konnte in Venedig erst dann durchdringen, als die neue Technik der Oelmalerei gewaltsam die nüchterne, widersinnige, typische Malerei abschnitt. Die Bellini und namentlich Gian, schufen in ihren Figuren berechtigte Träger einer Färbung, welche Kraft und Schmelz genug besaß, um sich das Leben selbst in all seiner Pracht zum Vorbilde zu wählen.

Das Portraitartige läßt sich in Giambellinis Bildern, welche in der ersten Zeit nachdem er die Oelmalerei adoptirt hatte, entstanden, fast immer erkennen. Er nimmt besonders in den Gewändern Vieles aus der frühen Zeit seiner stylistischen Temperamanier herüber, giebt aber durchaus individuelle Köpfe und führt allmälig auch die Trachten seiner Zeit in seinen Bildern ein. Für die Entfaltung des Nackten können besonders Bellinis bacchische Compositionen als maßgebend gelten. Hier ist nichts von der nach der Antike schmeckenden Darstellungsart der Florentiner; die Figuren scheinen vielmehr nach dem lebenden Nackten gemalt zu sein. Während die Florentiner aus ihrem sculpturalen Zauberkreise noch immer nicht in die freie Natur hinausfinden konnten, sehen wir bei Giambellini bereits ein herrliches Gleichgewicht zwischen seinen Figuren und einer gut angelegten, zart im Detail gearbeiteten und vortrefflich gestimmten Landschaft. Die Pracht des Sonnenstrals, die duftige Frische des dunklen Waldes, das Blitzen der lebendigen Gewässer ist mit Meisterschaft behandelt, so daß ein Sonett aus jener Zeit sagen konnte: der göttliche Bellini hat die Natur aufs Neue zum Preise des Weltenschöpfers geschaffen.

Aus Bellinis Schule gingen die glänzendsten Meister der Venetianer hervor: Giorgione, Tizian, Rocco Marconi, Sebastiano del Piombo, Bonifazio Veneziano, Lorenzo Lotto — welcher sich indeß zu der florentinischen Malweise hinneigte — Francesco Vecelli, der Bruder Tizians und der ältere Palma.

Giacopo Palma, zum Unterschiede von einem gleichnamigen Schüler Tizians mit dem Beinamen „il vecchio," das heißt der Alte, bezeichnet, ist in seinen frühesten Werken ein genauer Nachahmer Giambellinis. Dann aber streifte er den letzten Rest conventioneller Steifheit und Kälte ab und nahm sich seine großen Mitschüler Giorgione und Tizian zum Muster, welche bereits ihre eigenen Wege gefunden hatten.

Palma besaß nicht die Größe der Auffassung des Barbarelli und blieb in der markigen Glut des Farbenvortrags stets hinter diesem Meister zurück. Näher stand dem Palma vecchio Tizian, sofern die mehr reizende Färbung dieses Zauberers in Betracht kommt. Palma erscheint arm an Erfindung, dagegen aber besitzt er einen besondern Sinn für das Liebliche, Weiche, Einschmeichelnde der Erscheinungen. Auf diesen Punct arbeitet er hin und erreicht stets seinen Zweck, ohne je über die naheliegende Grenze des Gezierten zu gerathen.

Bei Tizian ist die Entfaltung des Anmuthigen nur eine Folge des Lebens in seinen Figuren. Dieser Meister ist stets mehr groß, als graziös und die Seelenbewegung, auf welche die Grazie zurückzuführen ist, tritt bei außerordentlich vielen von seinen Bildern in den Hintergrund. In Palmas Figuren indeß liegt ein Bestreben, eine Empfindung des Angenehmen hervorzurufen. Während Tizians Figuren aus seiner besten Zeit das mit der Antike gemein haben, daß sie in sich harmonisch abgeschlossen und ihrer selbst wegen erscheinen, haben Palmas Gestalten die Aufgabe, sich den Beifall des Beschauers zu erwerben. Aus diesem den Figuren Palmas octroyirten Motiv führt der Künstler eine Menge von zufälligen Zügen ein, welche die freie Entfaltung der Schönheit nicht aufkommen lassen. Anstatt alle Saiten unserer Empfindungen zu treffen, wie die Figuren Tizians, erregt uns Palma nur auf eine Weise durch das bloß Liebliche, Zarte seiner Gebilde. Der Mangel an Kraft welcher hierin ausgesprochen ist, bedingt den Umstand, daß Palma bis zum Süßlichen geräth.

Dennoch besitzt der Palma vecchio große Vorzüge. Seine Frauen und noch vielleicht mehr die Köpfe seiner Kinder sind vortrefflich gezeichnet und herrlich gemalt. Er giebt wesentlich nach der Natur Aufgefaßtes, das er sodann, gemäß seinen Vorstellungen vom Gefälligen mit einzelnen entsprechenden Zügen ausstattet. Palma besitzt nicht die große von aller Manier freie Färbung Tizians; doch aber ist Palmas Colorit trotz eines gelblichen Gesammttones, besonders in der Carnation, von großer Schönheit. Die Tinten erscheinen meist sehr zart, so daß namentlich in den Fleischpartien oft nicht die Spur des Pinsels zu bemerken ist, ohne daß der Maler aber blank und gläsern würde. Die warmen Tinten herrschen meist vor; in den Gewändern ist die Rosenfärbe oft vertreten. Palma scheint übrigens in der Behandlung seiner Gemälde geschwankt zu haben. Neben äußerst weichlichen Productionen stehen Nachbildungen der Malweise des Giorgione, wie die „St. Barbara in Santa Maria Formosa," „die Erscheinung des Heilandes" ꝛc. Es würde falsch sein, anzunehmen, daß die im Vortrage von einander abweichender Bilder Palmas stets verschiedenen Perioden angehören, denn oft findet man in seinen nachdrücklicher behandelten Gemälden Züge seiner vollsten Süßlichkeit. Hier muß indeß bemerkt werden, daß Palma vecchio's Name vielen fremden Bildern als Aushängeschild dienen muß. Der Maler hat in dieser Hinsicht meist Nachtheil, da diese zweifelhaften Bilder fast immer schlechter sind, wie er sie gewöhnlich malte. Von Palmas letzten Gemälden, namentlich aus dem Portraitgenre, wird dagegen manches dem Tizian zugeschrieben.

Die Belvederegalerie ist reich an vorzüglichen Productionen des Palma vecchio: „die heilige Familie" in einer schön behandelten Landschaft; „Maria mit dem Kinde umgeben von Heiligen"; „die heilige Katharina"; „die Auferweckung des Lazarus" ꝛc.

Ganz besonderes Interesse erregt das Bildniß der Tochter des Malers, Violanta. Palma malte dies reizende Wesen oft, noch öfter aber findet man ihr Bildniß auf Tizianschen Gemälden. Auch Paris Bordone stellte die schöne Violanta dar. Prachtvoll ist das wellenförmige, reiche Blondhaar, an welchem sie neben anderen Figuren leicht zu erkennen ist und die Fülle ihrer edlen Formen. Der Ausdruck der Züge erscheint jedoch meist unbedeutend.

Auch die Galerie Lichtenstein besitzt drei schöne Gemälde des Palma vecchio. Sein Geburtsjahr ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Er starb ums Jahr 1580.



G. Dow pinx.   W. French sc.

The Evening Party.   Die Abendunterhaltung.

Die Spielgesellschaft.

Von Gerhard Dow.

Von allen holländischen Cabinetsmalern ist Gerhard Dow Derjenige, wecher im Stande ist, uns am nachhaltigsten zu fesseln. Er vereinigte in seiner Darstellungsart die Vorzüge seiner Genossen, der Kleinmeister, und übertrifft sie alle an poetischer Stimmung. Terburg stellt seine anziehenden Figuren in seinen besten Bildern mit einem solchen — jedoch stets ruhigen — Ausdrucke auf, daß der Beschauer eine Vorstellung davon empfängt, es müsse irgend Etwas, das im Bilde aber nicht zu sehen ist, vorgegangen sein, wodurch die dargestellte, an sich bedeutungslose Scene für die betheiligten Figuren ein mehr als oberflächliches Interesse besitzt. Ein Trompeter, beiläufig eine der Lieblingsfiguren Terburgs, bringt einem Officier einen Brief, welcher von dem Letztern mit gesammelter Aufmerksamkeit durchgelesen wird. Hier werden wir zwanglos zu der Annahme geführt, daß die Ordonnanz, welche vielleicht durch Nacht und Nebel einen scharfen Ritt machte, dem Cavalier die Ordre für den Marsch, für den Aufbruch zur Schlacht brachte. Den weitern Schritt, um eine Scene mit deutlich ausgesprochenem Inhalte darzustellen, macht Terburg selten und geschieht dies, so reicht die geistige und seelische Bewegung seiner Figuren für seine Intentionen nicht aus. Am meisten ungezwungen ist Terburg, wenn er sich der Erfindung ganz begiebt und uns nichts als Portraits, Abschriften aus der Wirklichkeit giebt, die in meist gefälliger Position ihr schönes und reiches Costume zur Schau tragen. Seine Lichteffecte sind selten unabhängig von seinen Gegenständen. Die Beleuchtung ist bei Terburg nicht vorhanden, um eine Stimmung in dem Beschauer hervorzurufen, sondern dient, um die Localfärbung der Stoffe, welche Terburg mit ungemeiner Treue behandelt, wirksamer zu machen. Terburgs Satin ist berühmt. Seine Neider behaupteten, daß ein Kenner — der Seide nämlich, nicht der Malerei — auf einen Blick bestimmen könne, wie viel die brabanter Elle von Terburgs seidenen Stoffe koste. In der That ist die Nachahmung der Stoffe in vielen Terburg'schen Bildern so unzweifelhaft zur Hauptsache erhoben, daß die Figuren an sich gar nichts mehr bedeuten. Wir erinnern an seine Damen, die sich, während sie im höchsten Staate dastehen, die Hände waschen rc. Wo Terburg Portraits einführt, geht er mit feiner Charakteristik zu Werke. Diese Bilder aber sind bei ihm nicht häufig. Oft aber kommen solche vor, bei welchem dem Künstler alles Geistige abhanden gekommen ist.

Gabriel Metzu steht Terburg am nächsten. Auch dieser Meister ist sehr ideenarm. In seiner Empfindung hält er sich stets auf dem Gebiete des Conventionellen. Seine Darstellungen besitzen Feinheit in den Zügen, welche den Ausdruck bestimmen, der jedoch nie bis zur Lebhaftigkeit sich steigert. Auch er giebt in seinen Gemälden selten mehr, als eine an sich unbedeutende Situation. Den Höhenpunct seiner Composition erreicht Metzu in der „Kranken Frau" im Berliner Museum. Hier liegt die Erweiterung des sonst bei Metzu so sehr beschränkten Gesichtskreises in der Bewegung des Arztes, welcher auf ein an der Wand hängendes Bildniß eines Mannes in soldatischer Tracht zeigt, wodurch der Beschauer auf die Vermuthung geführt wird, daß die Abwesenheit des Geliebten oder Gemals der eigentliche Grund der Krankheit der Dame sei. In seinem Selbstportrait ißt Metzu mit seiner Frau Erdbeeren — weiter scheint aber keine besondere Beziehung zwischen den beiden Figuren obzuwalten. Daß es eine zärtliche Empfindung ist, welche den jungen Cavalier auf einem Bilde in der Belvederegalerie zu einer leidlich hübschen Spitzenklöpplerin führt, kann noch immer zweifelhaft sein, obgleich der Besucher, so viel man bemerkt, hier weiter nichts zu thun hat. Diejenigen

Bilder, in denen Metzu ein bewegtes Leben schildern will, seine Marktscenen, namentlich die figurenreichen, offenbaren am meisten, wo die Schwäche des Malers liegt. Sein Geist ist weder lebhaft noch urtheilsvoll genug, um die rasch sich ändernden Erscheinungen aufzufassen und durch eine Verknüpfung des momentanen Interesses zu einem Ganzen zu verbinden.

Frans Mieris ist mit dem Vorzuge des Humors begabt, welcher seinen Bildern oft einen geistigen Lichtstral verleiht. Doch bewegt auch er sich in einem sehr engen Kreise. Eine poetische Stimmung herrscht nur selten in seinen Gemälden. Oft erdrückt er die Bedeutung seiner Figuren durch die Einführung einer Masse von Beiwerk, welches durch die sorgfältigste Behandlung zu einer übermäßigen, selbständigen Geltung erhoben wird. Er hat indeß mehr Esprit — Geist kann man nicht eben sagen — als Terburg und Metzu zusammen genommen und malt meist ebenso gut, als diese Meister. Mieris ist indeß weniger naiv, als Terburg und Metzu, und arbeitet darauf hin, mit seinen Bildern Effect zu machen, während jene anderen beiden Maler die oft erschreckende Leere ihrer Bilder, vor denen sie so viele lange Stunden saßen und pinselten, gar nicht zu ahnen schienen.

Man lernt Gerhard Dow ziemlich genau kennen, wenn man ihn diesen drei Malern gegenüber stellt. Dow versteht eine Kunst, welche den genannten drei Mitmeistern in der Kleinmalerei nur in äußerst geringem Grade eigen ist — unsere Empfindungen zu erregen. Er schildert den Kreis der Familie, eine stille Häuslichkeit, das ruhige Genügen einer anspruchslosen Existenz. Nie bietet er bloß eine Situation, um uns weiter nichts als höchst genau behandelte Aeußerlichkeiten zu zeigen. Er weiß stets ein tieferes Interesse für seine Personen zu erregen, als dasjenige, welches sich auf ihre Kleidung oder Umgebung bezieht. Diese Umgebung mit ihrem oft zahlreich vorhandenen Beiwerk dient vielmehr dazu, die geistvoll charakterisirten Figuren dadurch genauer zu schildern, daß der Beschauer in den Kreis ihres gewohnten Lebens eingeführt wird.

Und mit wunderbarer Harmonie entspricht Dows Beleuchtung so wie sein, an seinen Meister Rembrandt erinnerndes Halbdunkel dem charakteristischen Inhalt dessen, was der Maler darstellt. Er zeigt uns einen alten weißbärtigen Schulmeister, welcher mit der Klemmbrille auf der Nase Federn am offenen Fenster schneidet, indeß seine Schüler im Innern des Hauses bereits die Lichter anstecken. Der Gegenstand ist einfach; besitzt aber dennoch eine quellende Lebensfülle, die unsere Sympathien erregt. Ein ganzes Menschendasein geht uns mit einem Schlage auf und während wir uns in der fremden Welt des Alten umsehen, bemächtigt sich unserer eine unabweisbare Empfindung von etwas Bekanntem, von Zuständen, die einst die unsrigen waren und eine ähnliche Gefühlsatmosphäre besaßen. Dow ist im Stande, unsere Empfindungen bis zu einer milden Rührung zu steigern.

Seine Eremiten, seine Spinnerinnen, Goldwäger, Krämer, Astrologen und sonstigen Figuren bis zu den Dienstmädchen herab — von denen besonders jenes zu erwähnen ist, welches ein Licht lächelnd zum Fenster heraus dem Beschauer entgegen hält — besitzen volles, individuelles Leben und sind auf eine solche Weise vorgeführt, um selbst in der Ruhe auf unser Gemüth einen Eindruck hervorzubringen, der den Intentionen des Malers entspricht. Diese Eigenschaft Dows wiegt die meisten Bilder seiner Nebenbuhler auf.

An Genauigkeit der Ausführung ist Dow von keinem Maler übertroffen. Joachim Sandrart erzählt, von Dow selbst es gehört zu haben, daß ihm das Malen eines Besenstiels eine dreitägige Arbeit gekostet. Dennoch erreichte es der unsägliche Fleiß des Malers — vor welchem den heutigen Künstlern das Haar sich empor sträuben möchte — zwischen sechzig und siebzig Gemälde zu vollenden.

Wenn Dow seine gemüthliche Sphäre verläßt, um in der Weise von Mieris durch Darstellungen aus der feinern Welt zu glänzen, oder wenn er figurenreiche Stoffe behandelt, in denen ein animirtes Leben erfordert wird — wie dies bei seinem „Charlatan" der Fall ist, dessen halbverhungerter



Hubert van Eyck. W. French.

Saint Katharine. Die heilige Katharina.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Hanswurst so eben seine Possen macht — wird Dow ungenügend und gelangt sogar dahin, peinliche Empfindungen zu erregen. Seine Komik wird kalt, grimassenhaft und die zahlreichen Figuren vermag Dow nicht in den intimen Conner zu bringen, welcher ihm nothwendig ist, um uns zu interessiren.

Diese intime Beziehung ist vortrefflich in der „Abendunterhaltung" oder „Spielgesellschaft," Dows vertreten. Ein Cavalier spielt, anscheinend nicht um Geld, sondern nur des Scherzes wegen, mit einer Bürgerfrau Karten an einem, mit einem Lichte versehenen Tische. Ein anderer junger Mann mit der Geige in der Hand — vielleicht der Gemal der Frau — hat der Frau in die Karte gesehen, und heftet auf den Cavalier einen ängstlich fragenden Blick, indeß er auf eine der Karten in der Hand des Frauenzimmers deutet. Mit ruhigem überlegenen Lächeln zeigt der Cavalier Trumpf, während die Frau, eifrig in ihre Karte blickend, noch gar nicht merkt, daß ihr Spiel bereits verloren ist. Die Frau wird sich vielleicht mit einem Kusse auslösen. Wenn man die hinter dem Rücken der Dame emporgehobene Violine, wozu dem Fragenden der Bogen fehlt, betrachtet, so könnte man auf die Vermuthung kommen, daß das verlorene Kartenspiel mit einem bloßen Kuß nicht bezahlt werden würde.

Die heilige Katharina.

Von Huybrecht van Eyck.

Wenn von den Gebrüdern van Eyck die Rede ist, so pflegt man in den meisten Fällen nur den Jan van Eyck im Sinne zu haben. Er war der genialste der beiden Brüder, wie angenommen wird, und bei denjenigen Bildern, welche beide Künstler gemeinschaftlich malten, fällt dem Jan in stillschweigender Voraussetzung stets des Löwen Antheil zu. Die Brüder Eyck haben der Forscherlust einen reichen Stoff dargeboten. Es ist ungemein viel über dieselben geschrieben. Die meisten dieser Untersuchungen haben es mehr mit dem Verhältniß der Eycks zur Erfindung, oder vielmehr zur Wiederauffindung der Oelmalerei zu thun, als mit dem Werthe der Werke dieser Künstler. Immer aber wird dem Huybrecht oder Hubert eine untergeordnete Bedeutung angewiesen.

Läßt man indeß die wenigen bis auf unsere Zeit gekommenen Bilder, welche dem Huybrecht zugeschrieben werden, als sein alleiniges Eigenthum gelten, so darf man dreist das Urtheil fällen: daß Huybrecht in seiner Auffassung und Malweise dem Jan völlig ebenbürtig gewesen sei. Es würde eine seltene Superklugheit erfordert werden, aus den Bildern Huybrechts einen Unterschied in Bezug auf die Werke Jans van Eyck heraus zu lesen. Man hat angenommen, daß die Bilder Huybrechts einen mehr bräunlichen Ton, namentlich in der Carnation, gegenüber der leuchtenden Färbung des jüngeren Bruders besitzen. Aber auch Jan hat nicht immer dieselbe Kraft des Colorits, besonders auf den Bildern, welche aus seiner ersten Periode der Oelmalerei stammen. Der mangelnde Lustre, welcher Huybrechts Eigenbildern zugeschrieben wird, dürfte auf Rechnung der noch nicht vollständig überwundenen technischen Schwierigkeiten gestellt werden können. In den Hauptgemälden beider Brüder läßt sich kein Unterschied in der Behandlung der verschiedenen, oft ganz selbständig neben einander stehenden, Theile nachweisen.

Bei der Dunkelheit, welche trotz aller Forschungen über den Lebensverhältnissen der Eycks

schwebt, kann im Ernst nicht daran gedacht werden, die Brüder anders, denn als eine einzige künstlerische Individualität aufzufassen. Das seelische Bindeglied der Künstler war die geistvolle Schwester Margarethe, welche, der Kunst einen Cultus widmend, der sie im jungfräulichen Stande verharren ließ, eine bedeutende Höhe in ihren Leistungen erreichte.

Huybrecht kann nur wenige Bilder für sich in Anspruch nehmen und selbst diese sind in ihrer Eigenschaft als von ihm allein herrührend angefochten worden. Wir nennen einen großartig aufgefaßten Erzengel Michael mit der Wage, wahrscheinlich ein Theil eines größern Bildes, auf welchem das Jüngste Gericht dargestellt war. Ferner befindet sich in Gent eine Anbetung der heiligen Drei Könige mit vorzüglicher Gewandung und ausdrucksvollen Köpfen. In den Studij zu Neapel soll ein heiliger Hieronymus von Huybrecht sich befinden.

Die Belvedere-Galerie besitzt eine mit Huybrechts Namen bezeichnete St. Katharina in einer heitern Landschaft. Es liegt etwas reizend Mädchenhaftes, Kindliches fast, in dem sinnenden Antlitze der Märtyrin. Das Gesicht gewinnt etwas Hehres dadurch, daß dasselbe in warmen Mitteltinten gehalten ist, während sich ein Lichtschimmer auf ihrer Stirn sammelt. In der Zeichnung dürfte der Oberkörper sammt den Armen zu schmächtig und kurz ausgefallen sein. Die Draperie ist höchst malerisch, reich, aber nicht überladen oder verwirrt. Ein symmetrischer Zug liegt in der Weise, wie das unter der Palla hervorquellende Untergewand über die Arme geworfen ist. Der Mantel reicht bis auf die Erde und bildet hier eine Art Schleppe mit vielen Faltenaugen, welche einen Gegensatz zu den einfachen Linien der übrigen Draperie bilden. Die Jungfrau hält das schartig gehauene, zweischneidige Schwert mit der Spitze nach unten gerichtet in der Rechten. Zu ihren Füßen liegt eine Radspeiche sammt der leuchtenden Krone ihres Märtyrthums.

Das Küchenmädchen.

Maler unbekannt.

Dies Bild besitzt so viele Vorzüge, um als meisterhaft gelten zu können. In der bei Dow beliebten Art erscheint dies junge Mädchen in einer Fensteröffnung mit Gurkenschneiden beschäftigt, umgeben von häuslichen Geräthen. Wir sehen einen blanken Kochtopf, eine vorsindflutliche Laterne, einen hölzernen Zuber, eine Schnur Zwiebeln und einen abgeschlachteten Hahn, dessen Gefieder mit großer Leichtigkeit behandelt ist. Das Mädchen besitzt nicht den bekannten holländischen Typus, sondern sieht mehr wie eine Wallonin, oder Französin aus. Der Kopf des Mädchens ist fleißig behandelt; die Lichtführung ist vorzüglich; die Ausführung erscheint mehr leicht und frei, als minutios.



Maler unbekant. W. French.

The Kitchen Maid. *Das Küchenmädchen.*



Raphael [illegible] pt. W. French sc.

St. Margaret. Die heilige Margaretha.



Tizian pt W French sc

St Catharine. Die siegreiche St Katharina.

Die heilige Margarethe.

Von Raphael Sanzio.

Ihrem Namen der „Perle" entsprechend, wird [illegible] heuern der Tiefe bedroht, dargestellt. Zum Schutze gegen [illegible] als ein zerbrechliches Kreuz von Rohrstäben. Das Monstrum [illegible] entsetzt und gebändigt läßt dasselbe von dem frommen Opfer [illegible] Hand der Jungfrau sich erhebt, durch welches die Pforten der [illegible]

Das Bild der heiligen Margarethe mit dem Drachen, von [illegible] dem großen Meister nicht sehr gewöhnlich sind. So ist vor Allem [illegible] die Florentiner erinnernden Weise gehalten. Die Kleider legen sich [illegible] an die Glieder, was bei Raphael, welcher Meister im großen, vollen [illegible] nur in einzelnen Frauenfiguren vorkommt, wie bei den Weibern, welche dem [illegible] schauen und bei einer weiblichen Person in der Transfiguration. Die Nachfolger [illegible] besaßen jedoch in der Anordnung der Gewänder mehr an die [illegible] Klarheit in der Gewandung, als die mehr unreine Zeichnung der [illegible] der heiligen Margarethe aufzuweisen hat. Die langgestreckte Gestalt mit den vollen, langen [illegible] Gegenstand, welcher nach den Florentinern hinweist.

Diese Abweichungen von der Darstellungsweise Raphaels [illegible] zu der Annahme zu veranlassen, daß dies Bild aus einer frühern [illegible] müsse, als er, den Styl seines Meister Perugino verlassend, [illegible] durchzudringen strebte.

Die heilige Katharina.

Von Tizian.

Das gelehrte Alexandrien hat zwei wunderbar [illegible] Frauenbilder aufzuweisen: die Märtyrin der Wissenschaft, Hypatia, und die Märtyrin des Glaubens an Christum, die heilige Katharina. Allem Anscheine nach gehörte die Letztere zu den Nachkommen der königlichen Ptolemäer. Die Bekehrung Katharinas zum Christenthume scheint ganz Alexandrien in Bewegung gesetzt zu haben. Der Kaiser Marentius und seine Gemalin Faustina fanden Katharina bedeutsam genug, um Alles, was in ihrer Macht stand, anzuwenden, um den Aufsehen erregenden Uebertritt der Jungfrau zum Christenthume rückgängig zu machen.

Die gelehrtesten Philosophen der Akademie wurden aufgefordert, die verhaßte neue Lehre, welche Katharina verkündigte, zu widerlegen. Aber die Jungfrau vertheidigte siegreich ihre Ueberzeugung in Anwesenheit von fünfzig Professoren, bekehrte viele derselben und außerdem den [illegible] Tribun Tribonius, endlich sogar die Kaiserin Faustina für das Wort vom Kreuze. Im Jahre [illegible] sollte die heilige Katharina bei einem heidnischen Opferfeste hingeschlachtet werden. Sie war [illegible], auf ein mit spitzen Nägeln beschlagenes Rad geflochten zu werden. Als das schwere Instrument



Die heilige Margarethe.

Von Raphael Sanzio.

Ihrem Namen der „Perle" entsprechend, wird die heilige Margarethe als von den Ungeheuern der Tiefe bedroht, dargestellt. Zum Schutze gegen den Drachen besitzt die Jungfrau nichts, als ein zerbrechliches Kreuz von Rohrstäben. Das Monstrum schießt auf die Anachoretin los, aber entsetzt und gebändigt läßt dasselbe von dem frommen Opfer ab, als das heilige Zeichen in der Hand der Jungfrau sich erhebt, durch welches die Pforten der Hölle überwältigt wurden.

Das Bild der heiligen Margarethe mit dem Drachen, von Raphael, trägt manche Züge, welche dem großen Meister nicht sehr gewöhnlich sind. So ist vor Allem die Gewandung in einer fast an die Florentiner erinnernden Weise gehalten. Die Kleider legen sich sogar mit unschöner Festigkeit an die Glieder, was bei Raphael, welcher Meister im großen, vollen Wurfe der Draperie ist, vielleicht nur in einzelnen Frauenfiguren vorkommt, wie bei den Weibern, welche dem Tode des Ananias zuschauen und bei einer weiblichen Person in der Transfiguration. Die Nachfolger Leonardo da Vincis besaßen jedoch in der Anordnung der Gewänder mehr an die sculpturale Behandlung erinnernde Klarheit in der Gewandung, als die mehr unreine Zeichnung der Draperie der heiligen Margarethe aufzuweisen hat. Die langgestreckte Gestalt mit den vollen, langen Armen ist ebenfalls ein Gegenstand, welcher nach den Florentinern hinweist.

Diese Abweichungen von der Darstellungsweise Raphaels sind bedeutend genug, um zu der Annahme zu veranlassen, daß dies Bild aus einer frühern Periode des großen Urbiners stammen müsse, als er, den Styl seines Meister Perugino verlassend, zu einer ihm eigenthümlichen Malweise durchzudringen strebte.

Die heilige Katharina.

Von Tizian.

Das gelehrte Alexandrien hat zwei wunderbar anziehende Frauenbilder aufzuweisen: die Märtyrin der Wissenschaft, Hypatia, und die Märtyrin des Glaubens an Christum, die heilige Katharina. Allem Anscheine nach gehörte die Letztere zu den Nachkommen der königlichen Ptolemäer. Die Bekehrung Katharinas zum Christenthume scheint ganz Alexandrien in Bewegung gesetzt zu haben. Der Kaiser Maxentius und seine Gemalin Faustina fanden Katharina bedeutsam genug, um Alles, was in ihrer Macht stand, anzuwenden, um den Aufsehen erregenden Uebertritt der Jungfrau zum Christenthume rückgängig zu machen.

Die gelehrtesten Philosophen der Akademie wurden aufgefordert, die verhaßte neue Lehre, welche Katharina verkündigte, zu widerlegen. Aber die Jungfrau vertheidigte siegreich ihre Ueberzeugung in Anwesenheit von fünfzig Professoren, bekehrte viele derselben und außerdem den starren Tribun Tribonius, endlich sogar die Kaiserin Faustina für das Wort vom Kreuze. Im Jahre 327 sollte die heilige Katharina bei einem heidnischen Opferfeste hingeschlachtet werden. Sie war verurtheilt, auf ein mit spitzen Nägeln beschlagenes Rad geflochten zu werden. Als das schwere Instrument

jedoch auf ihre Glieder traf, um dieselben zu zermalmen, war es das Rad, welches zersprang, während die Heilige unverletzt blieb. Man ließ ihr jetzt den Kopf abschlagen. Engel aber trugen ihren Leichnam nach dem Berge Sinai.

Tizian stellt in seiner „heiligen Katharina" eine Frauengestalt in der vollsten Blüte der körperlichen Erscheinung dar. Es liegt etwas Majestätisches in diesen Formen, sowie in dem ruhigen, bewußtvollen Blicke, dem Zeichen hoher geistiger Gaben. Der bloß sinnliche Reiz ist in diesem Bilde zurückweichender, als dies in der Regel beim Tizian bemerkt wird.

La Pelisse.

Von P. P. Rubens.

Durch die Schönheit seiner zweiten Gattin, Helene Formans, war Rubens so bezaubert, daß er nicht müde werden konnte, die reizende Gestalt derselben durch seine Kunst zu verewigen. Man findet auf einer Menge von Historien- und Genrebildern die königlichen Formen der schönen Helene; außerdem aber ward sie der Gegenstand für eine Reihe mehr oder weniger naturwahr aufgefaßter Bildnisse.

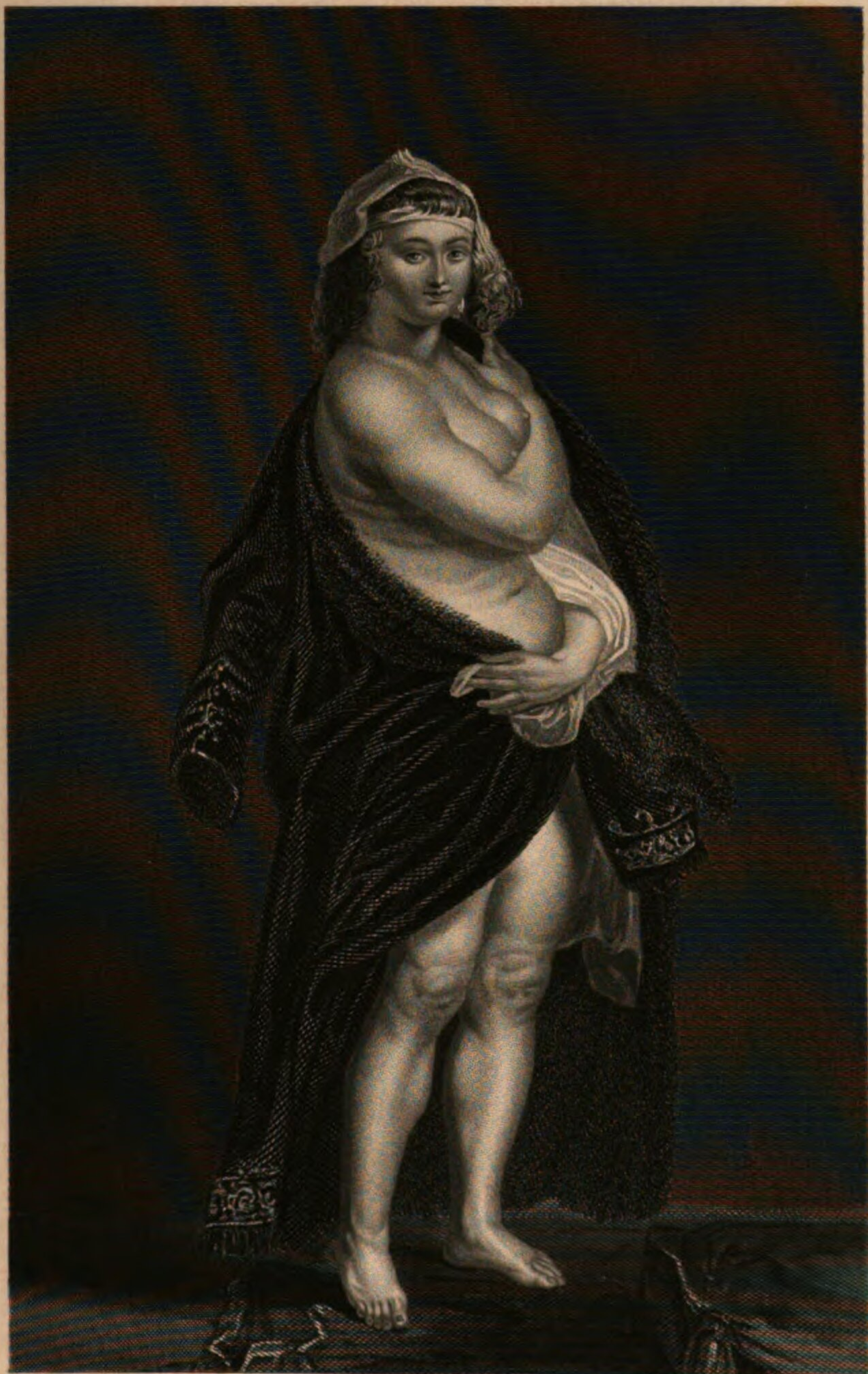
Mädchenhaft, voll naiver Schelmischkeit erscheint Helene als Schäferin. Sie trägt ein mit Blumen geschmücktes Hütchen, das keck auf die Seite gedrückt ist. Der obere Theil des außerordentlich sprechenden Antlitzes ist im duftigen Halbschatten gehalten. Dies Bildniß scheint aus der Zeit der ersten Bekanntschaft der Schönen mit dem Meister herzurühren. Kaum ein anderes Portrait Helenens ist von solcher feinen Ausführung.

Frauenhaft erscheint die Dame auf einem zu Windsor befindlichen Bilde. Sie ist in reicher Kleidung und bereits stärker geworden; immer aber noch besitzen die Formen Zierlichkeit, was besonders von den Unterarmen und Händen gilt.

In schönster Entfaltung stellt Rubens seine Gattin in dem berliner Bilde dar. Antlitz und Haltung athmen Hoheit und sanfte Würde. Der Blick ihrer Augen ist auf keinem ihrer anderen Bildnisse von solcher siegenden Kraft. Rubens hat ihr eine Palme in die Hand gegeben, eine Aureole stralt um ihr Haupt. Dies Bild scheint aus jener Zeit zu stammen, als Helene die Weihe der Mutterschaft empfangen hatte.

Neben diesen berühmtesten Bildnissen der Helene Rubens steht dasjenige der Belvedere-Gälerie, auf welchem sie, gleich einer Göttin Griechenlands, ihre nackten Formen dem Beschauer zur Bewunderung darbietet. Diese Formen an sich, können in Hinsicht auf Mustergültigkeit allerdings angefochten werden. Der Charakter des Mütterlichen ist allenthalben durchscheinend und die Umrisse sind hier und da verquollen oder gar unedel, wie das bei den Füßen der Fall ist. Aber leuchtender, siegreicher als das Colorit des Nackten in seinen feinsten Abstufungen, war selbst die Carnation des Tizian in seinen besten Bildern nicht. Dies dürfte wohl das Hauptverdienst der „Pelisse" sein, eine Bezeichnung beiläufig, unter welcher dies Portrait bekannt geworden ist.

Ganz ohne Frage lag es in der Macht des Künstlers, mehre nicht untadelhaft erscheinende Körpertheile dieses Bildes zu idealisiren und z. B. an den Unterschenkeln die Spuren der Strumpf-



P. P. Rubens pt.   W. French sc.

La Pelisse.



Joh. van der Vinne pt. W. French sc.

The Hurdy-Gurdy Player. Der Leyermann.



Carlo Dolce. W. French sc.

Madonna.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

bänder und an den Füßen die unabweislich an einen Schuh erinnernde Form zu verwischen. Der Künstler wollte jedoch seine Helene darstellen wie sie war. Dies Bild hing bis zum Tode des Meisters über seinem Bette. In seinem Testamente ward die „Pelisse" der Helena Formans vermacht, damit sie selbst weiter über ihr Portrait verfüge. Die Figur ist in Lebensgröße dargestellt.

Der Leyermann.

Von J. van der Vinne.

Jan van der Vinne ist einer der wenigen Maler aus den Niederlanden, welche an Phantasie und an Leichtigkeit der Gestaltungskraft, sowie in den dargestellten Gegenständen eine Aehnlichkeit mit Philipp Wouwerman besitzen. Vinne war ein Meister in Jagdsceenen, Pferderennen, kriegerischen Aufzügen, sowie in Landschaften mit reicher, meist überwiegend bedeutsamer Staffage. Besonders gut verstand dieser Künstler Pferde darzustellen. Es herrscht eine außerordentlich treffende Charakteristik in seinen Bildern, welche auch oft bis zum Komischen geschärft ist.

Ein vorzügliches Bild dieser letztern Art ist in der Belvedere-Galerie befindlich: ein zerlumpter Leyermann singt vor einem Hause, zu welchem er sehnsüchtig die Blicke hinauf richtet. Ein Knabe mit der Narrenkappe schlägt zu der unfehlbar schauerlichen Musik den Triangel. Das Gemälde ist in kleinen Dimensionen und auf Holz gemalt.

Vinne pflegte mehr zu zeichnen, als zu malen. Meist zeichnete er in Bister und Aquarell, oder arbeitete mit Tusche auf Pergament. Dieser Künstler ward 1663 zu Harlem geboren und starb als wohlhabender, der Kunst entfremdeter Kaufmann im Jahre 1721.

Madonna.

Von Carlo Dolce.

Unter den Malern Italiens, welche im 17. Jahrhundert sich eine bedeutende Stellung in der Kunstgeschichte errangen, ist Carlo Dolce einer der bekanntesten. Er repräsentirt das Element des Zarten, Milden, Süßen, Feinempfundenen. Dolce ist der in das Weltliche übersetzte Angelo da Fiesole. Während der Naturalismus in Italien rasete und die Künstler einander in Kraftstücken zu überbieten strebten, begnügte sich Dolce, seinen Empfindungen zu gehorchen und in seinen Gemälden eine oft rührende, oft auch empfindsame Lyrik zu entfalten. Es ist ein großes Verdienst, daß Carlo Dolce nicht bloß mit seinen Gefühlen coquettirt, oder gar Empfindungen erheuchelt. Er ist in diesem Puncte stets vollkommen wahr. Daher das innere Leben seiner Gestalten, das organisch Homogene zwischen seinen Figuren und dem Ausdrucke derselben und das an die Oberfläche sich drängende seelische Element, welches andere Maler höchstens in einzelnen Figuren aufzuweisen haben. Es wäre ganz gewiß eine Strafe, wenn das Auge längere Zeit auf einer Reihe von Dolces Bildern ruhen sollte; höchst lieblich aber erscheinen sie als freundliche, still reizende Oasen zwischen Gemälden von größerer Kraft und Bedeutung des Inhalts. Zuweilen erhebt sich Dolce bis zu wahrer Poesie, wenn

die Größe seiner Momente der sanften Empfindung seiner Figuren ein kraftvolles Relief verleiht, wie in dem bekannten „das Brod brechenden Christus" und der „Herodias mit dem Haupte des Johannes." Diese Gemälde Dolces, in denen die Rührung an das Pathetische anstreift, sind aber selten. Meistens bleibt er in seiner lieblich-süßen Gefühlsseligkeit befangen, die ihn zum Lieblinge der Frauen und aller Derjenigen gemacht hat, welche die Empfindungen in einem Bilde lieber gleich fertig sehen, als daß das eigene Gefühl durch die Ideen und die Kraft eines Gemäldes aus seinem Schlummer aufgerüttelt wird. Man darf nur ein wenig Talent für das Mitgefühl mitbringen, so interessirt Dolce ganz gewiß.

Merkwürdig, aber sehr erklärlich ist es, daß es die Engländer sind, welche Carlo Dolce von jeher am meisten schätzten. Diese Nation, welcher Kälte und Gefühlsarmuth — Impassibility — vorgeworfen wird, hat in einem natürlichen Zuge sich in der Kunst stets gern dahin gewandt, wo sich die Ergänzung der schwächer vertretenen Seiten ihrer Individualität befand. Das obstinat musicalische Ohr der Briten liebte nie die sogenannte gelehrte Musik, bei welcher die Melodienbewegung schwach vertreten ist, sondern wird vor allen Dingen durch die leicht wechselnde, süße, einschmeichelnde Musik Italiens entzückt. Im Besitz einer für den Wohllaut sehr stiefmütterlich ausgestatteten Sprache, welche ihre Stärke auf dem Gebiete der praktischen Kraft und Kürze besitzt, haben die Engländer stets bei ihren Dichtern eine zarte Ausdrucksweise, eine duftige Schönheit geliebt, während vorzugsweise kraftvolle Dichter, Beaumont und Fletcher, Shakspeare, kaum fünfzig Jahre nach ihrem Tode fast vergessen wurden und dem Volke erst durch die wissenschaftliche Kritik wieder näher gebracht werden mußten. So ward in der Malerei der weiche, wenig kraftvolle Van Dyck von den Briten — wenn ihre Neigung in Frage kommt — dem Titanen Rubens vorgezogen; Claude Lorrain mit seiner idyllischen Ruhe, seinem Zauber eines sanft bewegten Lichts steht ihnen über allen Backhuyzens und Everdingens und Salvator Rosas, trotz der Macht dieser letzteren Künstler, und die nichts bedeutenden Spielereien der niederländischen Kleinmeister haben stets in England ihre leidenschaftlichsten Bewunderer gefunden.

Carlo Dolce ist nie vorzüglicher, als wenn er sich ganz einer sanften Gefühlsschwelgerei hingeben kann. Seine besten Werke sind die Cäcilienbilder — die Heilige, ganz in ihre Empfindungen aufgelöst, scheint durch die Macht der Töne dieselben himmelan tragen zu lassen. Der Künstler steht hier nur noch zur Hälfte auf dem eigentlichen Gebiete des malerisch Darstellbaren.

Einen bestimmtern innern Halt vermag Dolce seinen Gemälden zu verleihen, wenn er schmerzliche, wehmüthige Affecte schildert. Sein „Christus am Oelberge" im Louvre erhebt sich zur Größe des Ausdrucks; ebenso eine mehrmals vorkommende „Mater dolorosa."

Dolce starb siebzig Jahre alt zu Florenz 1686.

Badende Römerin.

Von August Riedel.

Obgleich der — im Jahre 1800 zu Baireuth geborene — August Riedel sich öfter an historischen Stoffen versuchte, so ist dieser Künstler dennoch dem Wesen nach als Genremaler zu bezeichnen. Er ist jedoch im Stande, dem Genre eine Bedeutung zu verleihen, welche dasselbe in seiner Wirkung dem historischen Bilde zur Seite stellt. Er ist derjenige deutsche Maler, welcher zu dem



A. Riedel pt. W. French sc.

Girl Bathing. Badende Römerin.

Großmeister des Genre, Leopold Robert, vielleicht die meisten Berührungspuncte besitzt. Obgleich Riedel, in München unter der speciellen Leitung v. Langers gebildet, mit Bildern aus der heiligen Geschichte (1823) auftrat, so stützt sich doch die ihm eigenthümliche Darstellungsweise entschieden auf das Portrait. Durch seine Bildnißmalerei wandte er sich von dem kalt stylistischen Element, welches trotz einer glänzenden Färbung in seinen Erstlingsbildern herrschte, ab und machte sich allmälig zu einem Meister in der Darstellung eines empfindungsreichen, realistischen Lebens.

Während seines ersten Aufenthalts zu Florenz und Rom im Jahre 1829 malte Riedel fast ausschließlich Bildnisse und zwar meist von Frauen aus dem Volke. Diese Gemälde sind von größtem Reiz durch ihre scharfe Auffassung, durch das quellende, bewegte Leben der Physiognomien, durch eine vorzügliche Färbung und ein, den Eindruck eines geschlossenen Bildes machende, echt malerische Behandlung.

Eine kurze Unterbrechung dieser Thätigkeit Riedels erfolgte als v. Langer den Künstler nach München berief, um die Malereien im Palaste des Herzogs Maximilian vollenden zu helfen. Dann kehrte Riedel nach Italien zurück. Eines seiner ersten Gemälde war das an die früheren Frauenbildnisse anknüpfende „Mädchen mit dem Tambourin", welches sinnend ein sich schnäbelndes Taubenpaar betrachtet.

Noch bekannter, als dies außerordentlich anziehende Werk ward Riedels „Neapolitanische Fischerfamilie am Meeresufer." Der gebräunte Fischer singt zur Mandoline, während sein schönes auf der Erde sitzendes Weib, die Hände um die Knie geschlungen und etwas zurückgelehnt, sich dem Eindrucke der Musik hingiebt. Das Töchterlein hört andächtig zu. Dies Bild ward öfter von Riedel wiederholt und erschien von Bodmer und außerdem von Fischer im großen Format lithographirt. Riedels Fischer wurden das Urbild für unzählige ähnliche Compositionen der pinselnden Jugend. Es war eine Zeit, daß man diesen Pseudo-Marineri auf den Ausstellungen gar nicht entrinnen konnte.

Was Riedel im Nackten vermochte, bewies er durch seine „Badenden Mädchen". Der Localton der Carnation ist warm und zart, die Lichtführung brillant; die Formen sind edel, fein, hier und da aber wohl an das Ueberzierliche anstreifend. Aufsehen erregte Riedels „Judith", ein Kniestück in voller Lebensgröße. Dies Gemälde ist im Ganzen mehr gefällig, als mächtig. Man muß die königliche Gestalt der Heldin ohne Rücksicht auf die Situation betrachten. Erinnert man sich, welche That dies hohe Weib den Augenblick vorher ausführte, so kann die Kraft des Ausdruckes — welche wir, freilich auf die Spitze getrieben in Horace Vernets „Judith" finden — nicht als genügend anerkannt werden.

Mehr unter dem Einflusse der Action stehend erscheint Riedels „Medea", ein herrlich geschmücktes Weib mit der Todeswaffe in der Hand. Hier ist die Form zu antiker Reinheit durchläutert; das Pathos erscheint, trotz des glühenden Lebens, abgeschwächt. Beide Gemälde, „Medea" wie „Judith", kamen über die Höhe des Genre nicht hinaus. Vielleicht eines des besten Gemälde Riedels, die Fürstentochter aus „Sakontala", welche sich eben anschickt, in die blinkende, kühle Waldesquelle hinab zu steigen, scheint zu den Bildern zu gehören, welche Riedel bald nach seiner Rückkehr nach Italien malte.

Inneres einer Bauernhütte.

Von Christoph Paudiß

Gleich den Ostades war Paudiß ein Norddeutscher, welcher nach den Niederlanden wanderte, um sich zum Künstler auszubilden. Dem Namen nach ist dieser Maler kein Niedersachse oder Friese, sondern gehört slawischer Abstammung an, mag also aus der Gegend der deutschen Ostseeländer sein, wo früher slawische Stämme saßen. Paudiß folgte der Schule Rembrandts und hat einige Eigenthümlichkeiten derselben aufzuweisen. Er versteht eine wirksame Führung des Lichts, stellt jedoch nie seine Tinten ausschließlich unter die Herrschaft desselben, sondern erhält seinen Tönen meist eine mehr locale Bedeutung. Ebenfalls ist seine Zeichnung fester, richtiger, allenthalben mehr fühlbar, als bei Rembrandt. Das phantastische Element dieses Meisters ist bei Paudiß nicht vorhanden, vielmehr ist eben der hervorstechende Charakter desselben eine kühle, nüchterne Verständigkeit.

Am glücklichsten ist Paudiß im Portrait und in bildnißartigen Bildern. Hier kann er seine scharfe Beobachtungsgabe durch eine äußerst genaue Zeichnung darlegen, welche die geistigen Eigenschaften seiner Originale scharf hervorhebt. Daß Paudiß ohne Vorbilder aus dem wirklichen Leben gearbeitet habe, läßt sich nicht annehmen. Diese Vorbilder scheint der Künstler mit größter Treue abconterfeit zu haben und nirgend läßt sich nachweisen, daß er mit seinen Figuren eine für seinen künstlerischen Zweck geeignete Veränderung vorgenommen habe. Von einer veredelten Erscheinung des Naturwahren ist selbst in seinen Heiligenbildern keine Spur vorhanden. Sehr gut aber gelingt Paudiß der Ausdruck eines ernsten, gesammelten Nachdenkens, der Beschaulichkeit, der ruhigen Wehmuth sogar. Für den humoristischen Ton, welchen Paudiß zuweilen anschlägt, ist er viel zu unbeholfen.

In der Belvedere-Galerie findet sich von Paudiß ein „heiliger Hieronymus in der Wüste" — eines seiner ausdrucksvollsten Bilder, welchem eine gewisse Größe in der Charakterkräftigkeit nicht abzusprechen ist. Vielleicht besser in der Malerei, innerlich aber bedeutungslos, ist sein Alchymist in derselben Sammlung. Ein drittes Bild stellt das Innere einer schwarzwälder Bauernhütte dar. Der eine bärtige Mann und ein Knabe scheinen sich mit Musiciren zu beschäftigen — es ist eine kleine Bauernleyer, welche der Mann zwischen den Knieen hält. Obgleich die Composition hier wesentlich nur aus zwei Figuren besteht, so ist dieselbe doch hinreichend schwierig gewesen, um zu zeigen, daß Paudiß in diesem Puncte außerordentlich schwach war.

Paudiß kehrte im Mannesalter nach Deutschland zurück und kam an den Hof des Bischofs von Freising. Sein großes Talent für das Portrait verschaffte ihm bald an den süddeutschen Fürstenhöfen Ruf. Für den Dom von Freising malte Paudiß ein Altarbild, die Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel durch den eifernden Christus darstellend. Der Maler hatte mit richtigem Urtheil einen solchen Stoff gegriffen, welcher ihm Gelegenheit für das sachgemäße Anbringen seiner Natürlichkeit bot. Es ist denn auch wirklich eine Anzahl zum Theil sehr grotesker Figuren zusammen gebracht. Die Composition ist verwirrt, das ganze Bild unedel.

Wo es Paudiß mit der Nachahmung einer beschränkten Zahl von natürlichen Gegenständen zu thun hat, ist er fast immer gut. Dies gilt außer von seinen portraitartigen Gemälden von seinen Thierstücken. Das am meisten bekannt gewordene Bild letzterer Art stellt einen Wolf dar, welcher



C. Paudits pt. W. French sc.

Interior of a Peasant's Hut. *Inneres einer Bauernhütte.*



Franz Hals pt — Benz sc.

Die Puffspieler.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

ein Lamm zerreißt, während der Fuchs lauernd heranschleicht. Dies Stück ward im Wettstreit mit Franz Rosenhof gemalt. Rosenhofs Gemälde trug den Preis davon und Paudiß grämte sich über seine Niederlage zu Tode. Der Künstler, welcher ums Jahr 1618 geboren wurde, starb 1666.

Die Puffspieler.

Von Franz Hals.

Verfolgt man die niederländischen Meister von der Mitte des 16. bis ins 17. Jahrhundert, so wird in uns eine ungemein reiche Vorstellung einer allmäligen Umbildung der Anschauungs- und Darstellungsweise lebendig. Die umständliche Art des Vortrags der van Eyck, ihre prächtige, aber unbewegte Farbengebung, das Fremdartige der gemalten Figuren, welche mehr dem Gebiete der Reflexion, als der wirklichen Welt anzugehören scheinen, verliert sich allmälig. Das Naturgerechte tritt immer deutlicher hervor. Das speculative Element der Darstellung, welches den gemalten Figuren ein höheres, edleres Leben, als das natürliche, zu verleihen strebte und denselben dadurch die Wirkung auf unsere Empfindung zum größten Theil raubte, ward allgemach zur Seite geschoben.

In der Färbung tritt ein feineres Naturgefühl auf. Die Tinten werden durch die Macht von Licht und Luft bewegt, verschmelzen und bedingen die deutlichere Vorstellung des Räumlichen. Die Figuren werden selbständiger, sowie ihre Umgebung naturwahrer wird. Ein genrehaftes Element schleicht sich selbst in die Darstellungen von transscendentalem Inhalt ein und läßt uns charakteristische Züge aus der Lebensweise der verschiedenen Stände erkennen. Maler, wie Lukas von Leyden, verschmähen es nicht, neben den conventionell angeordneten, zersplitterten Altarbildern, in denen wo möglich die ganze biblische Geschichte, von dem Sündenfalle bis zur Vision des Jüngsten Gerichts zur Darstellung gebracht werden sollte, ihr Auge auf das Alltagsleben zu richten, und der innerlich erstorbenen, zum großen Theil einer handwerksmäßigen Typik sich zuneigenden Darstellung der heiligen Bilder die Komik, das handfeste Element des Volkslebens, entgegenzustellen. Aus der Verbindung beider Factoren geht nicht selten ein bizarrer Charakter der Malereien hervor, der gerade Gegensatz der alten, oft rührenden Kindlichkeit der künstlerischen Anschauung.

Während die Nachahmer der Eycks in ihren schrecklichen Altargemälden fortfuhren, gleich Feldherren am Tage der Schlacht, mit ganzen Massen von Miniaturfiguren zu agiren, führte das Bedürfniß, wirksamere, naturwahre Gestalten einzuführen, welche wirklich eine Handlung vornehmen, statt auf den Inhalt derselben halb symbolisch hinzudeuten, auf eine genauere Aufmerksamkeit auf die Körperformen und ihre Beseelung durch einen, den Stoffen angemessenen Ausdruck. Die Nachahmung der Italiener trat hinzu und so lernten die Niederländer mit den Bildern von Quintin Messys, was eine künstlerische Composition zu bedeuten hatte. Auch der berühmte Schmied von Antwerpen hat neben seinen hochpathetischen Werken reine Genrebilder aufzuweisen, von denen besonders seine beiden „Wucherer" genannt zu werden verdienen. Neben Messys muß Bernd von Orley, Jan Mabuse, oder Maubeuge, Jan Schoreel und sein Schüler Hemskerk (Veen) sammt Michel Coris erwähnt werden, deren Werke, aus den alten, manieristischen Fesseln zur künstlerischen Freiheit sich hindurchzuringen strebten.

Die idealen Stoffe wurden jedoch durch eine immer mehr naturalistische Behandlung der Figuren ihres Adels entkleidet. Italienische Auffassung wollte in den Niederlanden nicht gedeihen. Indeß die heiligen Geschichten in einer sehr äußerlichen, immer profaner werdenden Weise mit fortgeschleppt wurden, fingen die Künstler an, die Darstellung des wirklichen Lebens von Grund auf zu erbauen.

Die Portraitmalerei kann als die Basis der immer ausgesprochener hervortretenden Richtung gelten. Neben ihr macht sich die Landschaft bemerklich.

Eine Anzahl von Portraitfiguren, welche aus irgend einem, meist sehr prosaischen, oft geradezu trivialen Grunde sich zusammen gefunden haben, wird zu einer Scene gruppirt. Die Umgebung ist meist Nebensache. Für eine richtige Position der Figuren in einem genau bestimmten Raume reichen meist die Kräfte der Maler nicht aus. Daher begnügen sie sich auch sehr oft mit Kniefiguren. Desto genauer sind die Gesichtszüge, die Bärte, das Haar und namentlich die verschiedenen Theile eines meist sehr reichen Costumes gearbeitet. Die Körperformen halten jedoch selten die Probe der richtigen Zeichnung, was namentlich dann ersichtlich ist, wenn heilige Figuren mit der italienischen Idealgewandung gemalt werden. Die naturwahren Donatoren auf solchen Gemälden können auf das Hauptinteresse des Beschauers Anspruch machen. Die Malerei ist nunmehr auf dem Puncte angelangt, um das Traditionelle, die guten wie die schlechten Vorbilder einer frühern Periode über Bord zu werfen und mit dem Wahlspruche: Hie gut Holland allewege! sich an das unmittelbare Leben zu halten.

Noch aber war man nicht bei der Cameraobscura-Malerei, der peinlich genauen Abschrift des wirklichen Lebens „in seiner Ruhe" angekommen. Es war noch das Bestreben vorhanden, dem Auge durch Vorführung gehaltvoller Persönlichkeiten, durch die Entfaltung eines starken Colorits zu imponiren. Es sind Krieger, Schützengesellschaften, Bürgerwehrleute, seltener Gelehrte, Astrologen ꝛc., welche uns bei den Meistern der Uebergangsperiode zur holländischen Kleinmalerei begegnen.

Einer der bedeutendsten dieser Maler ist Franz Hals, geboren in Mecheln 1584. Hals betrachtete sich nie anders, denn als einen Holländer, da er von früher Jugend an in Harlem gelebt hatte. Dennoch kann er den Niederländer nicht verleugnen. Er besitzt bedeutend größere geistige Beweglichkeit, als sein Zeitgenosse, Theodor de Keyser, und geht nie so vollständig in der Darstellung seiner Originale auf, wie Bartel van der Helst. Obgleich Franz Hals es mit den Gesichtern seiner Figuren meist sehr genau nimmt, so kommt es ihm doch vor allen Dingen darauf an, ein „Bild" zu machen. Nie verliert sich Hals ins Fratzenhafte; vielmehr ist an der oft auffallenden Aehnlichkeit seiner Köpfe abzunehmen, daß er die Gesichter, wenn sie ihm nicht edel genug erschienen, nach seinem Geschmacke verschönerte. In der Beleuchtung und Färbung der Figuren erreichte Franz Hals eine bewundernswerthe Festigkeit; minder zu loben ist die Zeichnung der Körperformen, welche jedoch zumeist unter einem bauschigen Costume unkenntlich wird. Die Köpfe sind bei Hals sehr häufig auffallend klein, die Figuren lang gestreckt, hölzern.

Das Bild der „Puffspieler", eine Versammlung von kriegerisch aufgeputzten Männern in ungeheuren Hüten und ebenso kolossalen Manschetten, giebt die deutlichste Anschauung von den Vorzügen und Schwächen dieses Meisters. Die Genauigkeit der Darstellung ist nicht minder groß, als bei den späteren holländischen Cabinetsmalern; aber das Arrangement erscheint leicht und frei. Auch hier machen wir die Bemerkung, daß Hals der Körperverhältnisse nicht völlig mächtig ist, daß die Gesichter alle einen schematistischen Zug besitzen. Störend ist die Parallelwand des Hintergrundes, welche durch das an derselben hängende Schwert unangenehm nahe gerückt erscheint. Die Figur in dunkler, bürgerlichen Kleidung rechts an der Ecke des Tisches soll Franz Hals selbst sein. Ergötzlich



J. Schwartzberg pt — W. French sc

Leda.

ist der Zug, daß die Kellnerin dem Gaste die Pfeife anraucht. Für den Mangel an Sinn für eine harmonische Linienführung zeugt die Figur vor dem Schänkmädchen, welche die unproportionirten Beine verschränkt und die Arme in einem spitzen Winkel aufgestemmt hält.

Franz Hals hat viele Bilder geliefert, dennoch ist derselbe in den meisten Galerien außer Holland nicht stark vertreten. Die Mehrzahl seiner Portraits, welche in Privatbesitz übergingen, ist verschollen. Im alten Ritterhause (oude Mannenhuis) zu Harlem sind, außer mehren anderen kleinen Portraits, seine vielgepriesenen Schützenbildnisse aufbewahrt. Eine Folge von Portraits von Gelehrten, Beamten ꝛc. hat Suyderhoef in Kupfer gestochen. Die Genrestücke dieses Malers sind sehr brav gemalt, leiden jedoch an einer gewissen Steifheit der Figuren.

Hals lebte in ziemlich beschränkten Umständen und starb, hochgeschätzt von seinen künstlerischen Zeitgenossen, unter denen Van Dyck zu nennen ist, 1666 zu Harlem.

Leda.

Von J. Schwartzberg.

Die Geschichte der Leda und des metamorphosirten Jovis ist unzählige Mal in der Malerei dargestellt worden. Schon Leonardo da Vinci malte den liebbegehrenden Schwan sammt der überlisteten hingebenden Königstochter, eben so wie die Leda mit Kastor und Pollux, auf deren Abkunft zwei am Ufer eines Flusses liegende, zerbrochene Eierschalen hindeuteten. Von technischer Seite betrachtet ist dieser Stoff ein solcher, welcher die höchste Kunst des Colorits herausfordert. Die Carnation des nackten, weiblichen Körpers und das Schneegefieder des Schwans, können nur durch einen Meister neben einander zur Geltung gebracht werden. Wenn hier das Weiß, von welchem Rubens sagt, daß dasselbe der Tod eines jeden Gemäldes sei, sobald der Maler mit diesem Gifte nicht geschickt umzugehen verstehe, nicht mit höchster Vorsicht und Sachkenntniß gebraucht wird, so ist die Farbenwirkung des Bildes verloren.

Schwartzberg, ein talentvoller neuerer Maler hat die Klippe dadurch zu vermeiden gesucht, daß er die beiden Figuren auf seinem Gemälde unter die Einwirkung eines ziemlich künstlichen Lichts brachte. Der heranfliegende Schwan wendet sich vom Lichte ab, wodurch sich das Vordertheil des königlichen Vogels in Schatten hüllt, während Leda, deren Oberkörper zum Theil durch die ausgebreiteten Flügel des Schwans beschattet wird, ihre Formen der vollen Lichtwirkung darbietet. Völlig verständlich ist dieser Schlagschatten, den der schwebende Schwan wirft, erst dann, wenn von dem Beschauer die „weitschattenden Fittige", von denen nur der eine auf dem Bilde angedeutet ist, durch die Phantasie supplirt werden.

Die Composition erinnert in ihrer Einfachheit und Ungesuchtheit an römische Vorbilder. Der Schwan ist mehr conventionell als naturwahr gehalten. Die Modellirung der Formen der Leda ist nicht vorwurfsfrei, dagegen erscheint die Position der Figur vortrefflich. Das Colorit ist leuchtend, die Draperie jedoch verwirrt.

Der Hirt.

Von Karl Ruthart.

Es kommt ziemlich selten vor, daß Ruthart uns mit Bildern entgegentritt, welche der lebhaften Bewegung der Figuren entbehren. Wer seine herrlichen Hirschjagden, seine kämpfenden Edelthiere, seine Luchse, welche Steinböcke jagen, seine Bärenhetzen gesehen hat, wird Rutharts Bild „der Hirt" einigermaßen verwundert anschauen. Ruthart erinnert hier auffallend in der Staffage an Dujardin, die Both's, Peter van Laar, während die Landschaft in der Weise gehalten ist, wie Wouwerman in seiner ersten Periode zu malen pflegte.

Ein Hirt, auf seinen ziemlich abgetriebenen Esel gelehnt, blickt uns mit völligster, bedürfnißloser Seelenruhe entgegen. Die Position dieser beiden Figuren auf einem etwas erhabenen Erdreiche, schiebt dieselben am Horizonte empor und verleiht ihnen eine feste, wirksame Haltung. Das Terrain senkt sich nach dem Mittelpuncte hin, wo eine Hütte erscheint, vor welcher sich einige Figuren beschäftigen.

Dies Bild ist an vielen Stellen sorgfältiger ausgeführt, als dies Ruthart in der Regel zu thun pflegt. Die Färbung ist zart, obwohl etwas monoton; der Duft des Mittel- und Hintergrundes reizend.

Türkische Fischerbarken.

Von Professor Geiger.

In höchst charakteristischer Weise führt uns der Maler durch seine „Fischerbarken" in das eigenthümliche Leben der Anwohner des Meeres der Dardanier ein. Ein obwohl roh, doch fest gebautes Fahrzeug zieht schwerfällig über die lebhaft bewegten Wellen dahin. Das Land ist in weiter Ferne, wo sich nur eine kahle Bodenmasse wenig über das Meer erhebt. In dem Kahne trifft das Auge auf eine Anzahl abenteuerlicher Gestalten. Der halbnackte „Phlegyas" dieses Schiffleins dirigirt mit größter Nonchalance das einzige Segel, indeß sein finsteres Auge sich in den Wind richtet, um zu ermessen, ob das Schiff im Stande sein werde, die volle Wucht des Leinens zu tragen. Ein afrikanisches Gesicht, dessen Inhaber sich auf den Wellen vollständig zu Hause befindet, erscheint neben einem beturbanten Manne, welcher sammt seinem in einen Burnus gehüllten Gefährten sich nur als Passagier auf dem Schiffe zu befinden scheint. Am Vorcastell steht mit der Haltung und Miene eines Menschen, welcher zu befehlen gewohnt ist, der Patron des Fahrzeuges, auf die vom Maste bis zum Bugspriet ausgespannte Seile gelehnt — die schönste Figur des ganzen Bildes. Ueber ihm ergötzt sich ein fast nackter Knabe mit einem gewaltigen Krebse, den er jubelnd in die Höhe hebt.

Das Alles ist so ungezwungen, so scheinbar unabsichtlich, daß man die Kenntniß des Effects, mit welcher die Figuren gruppirt sind, kaum bemerkt. Durch einen unbedeutend scheinenden Gegenstand werden wir daran erinnert, daß diese Fischer in Wahrheit das Meer zu ihrer Heimat erwählt



Ruthard pt. W. French sc.

The Herdsman. *Der Hirt.*



Prof. Geiger pinx.t W. French sculp.t

Türkische Fischerbarke





Franz Eybl. Appoldt.

The Sleeping Grandmother. Die schlafende Grossmutter.



A. Pettenkofer pt.   W. French sc.

Verlorener Posten.   The Advanced Guard.

haben. Die Laterne am Maste beweist, daß diese wettergebräunten Gestalten auch zu nächtlicher Weile auf der Tiefe schwimmen, daß ihnen das Land nur dann winkt, wenn sie dem tückischen Meere die kärgliche Beute abgerungen haben. Die Malerei dieses Bildes ist kraftvoll, glühend, voll Harmonie nnd macht dies Werk auch äußerlich fesselnd.

Die schlafende Großmutter.

Von Franz Eybl.

Die neuere österreichische Malerschule hat, außer ihren meist räumlichen großen Gemälden aus der Geschichte des Kaiserstaats und Heiligenbildern und Landschaften, bemerkenswerth viele Genrebilder aufzuweisen. Das gemüthliche Element tritt hier besonders hervor. Unter den Wiener Genremalern ist Franz Eybl mit Auszeichnung zu nennen. Er zeichnet gut, ist genau in seiner Ausführung und besitzt ein sehr gefälliges Colorit. Die Gruppirung möchte namentlich in Bezug auf Linienführung, abgerundeter sein können. Dagegen ist Eybl im charakteristischen Ausdrucke seiner Figuren stets sehr glücklich. Die Ruhe einer beschränkten Häuslichkeit, das stille Genügen in einem uns anheimelnden Kreise gutmüthiger Menschen, durchwebt von einem Hauche der Pietät, ist sehr ansprechend in Eybls Bildern vertreten.

Der Vorposten.

Von A. Pettenkofer.

Betrachten wir diesen verlorenen Posten, so fangen die Vorstellungen von den langen Kämpfen in uns zu erwachen an, welche das „Reich" und namentlich Oesterreich gegen die Türken bestehen mußten. Der Osmane, als kranker Mann, ist eine Figur von sehr neuem Datum. Es sind noch keine hundert Jahre, als der Türke die Rolle eines Löwen spielte, welcher an den Ostgrenzen des Römischen Reiches lagerte — ein schauerliches Raubthier, das nur zeitweilig besänftigt, nie aber satt gefüttert oder gar gezähmt werden konnte.

Der überfeinerten, ins Manierirte hineingeschraubten Cultur des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber, zeigte sich das Türkenthum. Hier Schminke, Schönpflästerchen und Puder, leichte Galanterie, zierliche Sittenlosigkeit, Sammlermanie, chinesisches Porcellan, japanische Pagoden, ungöttlicher Unglaube und kindische Lust an mystischem Nonsens, dort eine gemeine Figur aus einer halbbarbarischen Welt, ein Caliban, welcher den Säbel gezogen hatte, um wie ein unversöhnlicher Dämon über diese ganze überzierliche Welt hereinzubrechen, als deren Punctum saliens Fürsten und Maitressen erschienen — ein fühlloser, unzugänglicher, mit keinem europäischen Maße zu messender Asiat, für den die Welt nichts Wünschenswerthes besaß, als Geld und Sklaven.

Die Deutschen, oder vielmehr ihre Herren und Herrinnen, — denn das deutsche Volk existirte damals nicht — tanzten nach französischen Melodien und ergötzten sich an duftzarten Schäferstücken,

während der Türke nicht allein die Bewohner des wirklichen Arkadiens abschlachtete, sondern mit glühenden Augen lauerte, wo sich die schwache Stelle befinde, welche den Weg in die nachgeahmte Schäferwelt des Puders, der Reifröcke und der Schönpflästerchen öffnete. Und war einer der vielen Waffenstillstände zu Ende, welche das Reich mit dem Türken schloß — eigentlichen Frieden durfte der Nachfolger Mohammeds auf dem blutigen Throne in Stambul niemals mit den Ungläubigen schließen —, oder fand sich mitten in der Waffenruhe auch eine gute Gelegenheit, eine ungarische Grenzstadt zu überfallen, so brachen die osmanischen Schaaren über die Donau, stürzten sich, gleich einem Heuschreckenschwarme auf die armen Christen der österreichischen Kronlande und spielten mit Sengen, Rauben und Morden eine entsetzliche Begleitung zu der eleganten Musik des Abendlandes.

Wohl standen tapfere Männer in den Grenzgebieten, Leute, welche im Puncte der Bedürfnißlosigkeit und Tapferkeit, auch fast bezüglich der ewigen Kampflust, ganz leibliche Türken geworden waren; aber die Zahl der Säbelklingen, welche sie in der Sonne blitzen lassen konnten, wog zu gering gegen den Säbelwald der Söhne Osmans. Dann bot der deutsche Kaiser seine Regimenter auf — zuerst aus den österreichischen, böhmischen und ungarischen Erblanden, um den gefährlichsten Anlauf abzuwehren. Und Boten flogen von einem Reichsfürsteu zum andern: der Türke sei wieder da und starke Mannschaft sei nothwendig, noch mehr aber das Geld, um die Mannschaften in Bewegung zu setzen.

In Ungarn fielen bereits die kurzen und festen Städte unter schrecklichem Blutvergießen; hoch auf loderten die Feuerzeichen, um den Weg Derjenigen zu bezeichnen, welche Rosse ritten, nach deren Hufschlage kein Gras mehr wuchs. Im Reiche aber ward Sonntag für Sonntag von allen Kanzeln die Fürbitte gegen Feuers-, Wassers- und Türkengefahr abgelesen und damit mußte sich der deutsche Kaiser vorläufig begnügen. Man war allenthalben der ewig wiederkehrenden Türkennoth, welche solche ungeheure Summen an Gelde verschlang, herzlich müde geworden, und erst dann, wenn die alte Gefahr „für gemeine Christenheit" in einem vordringenden Türkenheere ihr Haupt erhob, fingen die dem Oesterreicher zunächst befindlichen Reichscontingente an zu marschiren.

Und waren die Heeresmassen gesammelt und der Feind hatte sich nach hartem Kampfe auf dem Marsche nach den königlichen Schwesterstädten Ungarns wieder umwenden müssen, dann fing erst die Plage an. In den sumpfigen Ebenen an der Donau wurden große Lager bezogen, in denen sich der Tod — obwohl ihn die Türkensäbel nicht herbeigewinkt hatten — eine reiche Ernte hielt. Helden von der Art des „Prinzen Eugenius, des edlen Ritters", welcher seine Soldaten wacker in Athem erhielt mit Schlachten, Belagerungen und Stürmen, damit sie nicht daran denken konnten, krank zu werden, gabs von jeher nicht viele; dagegen verstanden sich die meisten Generale auf die Kunst, ihre Soldaten in den Flußniederungen, wo das Durchbrechen der Türken zu befürchten war, allmälig zu Grunde gehen zu lassen.

Es ist unsäglich, wieviel Oesterreich geopfert hat, um sich auf seinem Posten als Wächter des deutschen Römischen Reiches gegen die Janitscharen und Spahis des einst wirklich mit Recht so genannten „Großtürken" zu behaupten. Die letzten Hekatomben opferte Kaiser Joseph II. und sein Feldmarschall Lascy. Der Kaiser selbst gehörte unter die Opfer des Feldzuges gegen die Türken. Er war in den Fieber- und Pestregionen an der untern Donau entsetzlich gealtert; das Kaiserblau der Augen war entfärbt, ja ein Auge war blind geworden und die ritterliche Gestalt war innerlich gebrochen. Nach diesem Opfer hat der Türke Oesterreich, wenigstens nicht mit dem Säbel, ein neues nicht aufzuerlegen vermocht.

An die wilden Kämpfe, welche im siebzehnten Jahrhundert an der Mündung der Save in die Donau, bei Peterwardein, Neusatz, Titl, Carlowitz und entlang der Kroatengrenze ausgefochten



Torenvliet pinx. W. French sc.

Die kranke Frau. The Sick Lady.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden

wurden, erinnert Pettenkofers „Verlorener Posten“. Der Soldat ist der nächste Epigone jener Schaaren, welche die letzten Acte des brudermörderischen dreißigjährigen Krieges aufführten — ein felsenfester, sorgloser, wüster Gesell, welcher, um weniger am Avanciren und Retiriren gehindert zu sein, die Muskete bei der Feldwache zurückließ, und nur mit dem Sponton oder Kurzgewehr bewaffnet, seinen Posten einnahm. Mitten im feuchten Weizenfelde stehend, bohrt sich sein scharfes Auge in die Ferne. Und während er über den Weizen hinaus nach den höher wogenden Rohrfeldern der Donau blickt, ist vielleicht auf Händen und Füßen ein Arnaut herangeschlichen, welcher sich plötzlich vor ihm gleich einem Panther erhebt, durch einen rechtgezielten Stoß mit dem Yataghan ihn niederstreckt um dann, mit dem abgeschnittenen Kopfe der Schildwache in der Faust den Rückweg nach den aufgepflanzten Roßschweifen zu suchen, deren Inhaber den Kopf mit einem Goldpiaster bezahlt.

Die kranke Frau.

Von Toorenvliet.

Jakob Toorenvliet kann nicht für einen Maler gelten, dessen Name zu den allgemeinen, bekannten gehört, und dennoch ist der Meister eine der merkwürdigsten Erscheinungen der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts. Toorenvliet besitzt eine außerordentlich scharfe Auffassung und die sicherste Hand für die Wiedergabe charakteristischer Züge. Er ist ein wackerer, oft genialer Naturalist voll kerniger Kraft und in den Bildern aus seiner guten Zeit von einem Schönheitssinne erfüllt, welcher nach dem künstlerischen Abschlusse der Gebilde in Zeichnung, Gruppirung und Färbung strebt, ohne die hervorstehenden Eigenthümlichkeiten der Gegenstände abzuschwächen. Ein Genrebild Toorenvliets verhält sich in der Stärke und Wahrheit des Ausdrucks zu einem Terburgschen oder Netscherschen Bilde, wie ein Gemälde Michel Angelo da Caravaggios zu einem Caracci, oder gar zu einem Dolce.

Die meist räumlich kleinen Gemälde Toorenvliets sind — wenn einige flach behandelte Bildnisse ausgenommen werden — von vorzüglicher, kraftvoller und breiter Behandlung und dazu fleißig ausgeführt, obgleich nicht bis in ein Dowsches Detail hinein. Selten findet man ein Toorenvlietsches Bild, auf welchem frappante, originelle Züge fehlen. Dieser Maler pflegt das, was ihn an seinen Figuren am meisten interessirt, auf zwanglose Weise, sei es durch die Position in der Gruppirung, sei es durch die Beleuchtung oder Färbung besonders zu kennzeichnen. Dadurch daß solche charakteristische Züge sich vorzugsweise geltend machen, erhalten seine Bilder ein piquantes Element, welches — außer in sehr grober Weise bei Brouwer und in spaßiger Hinsicht bei Freund Steen — bei den Kleinmeistern nicht zu finden ist.

Dennoch ward Toorenvliet weder vor noch nach seinem Tode ein allgemein geschätzter oder auch nur bekannter Maler. Seine mehr einseitigen Zeitgenossen und Landsleute, welche Holland nie verlassen hatten und nach dem Copirsystem arbeiteten, ohne sich irgendwie den Kopf zu zerbrechen, kamen ohne Geschmack weiter, als Toorenvliet mit seinen gereinigteren Ideen von Kunst.

Dieser Maler zeigte, wie es scheint, einen zu wenig scharf ausgeprägten Charakter in seinen Gemälden. Man konnte nicht, nach einem holländischen Sprichworte, sagen, ob er mehr Fisch oder Häring sei. Ohne Zweifel war seine Veredelung der Scenen des gewöhnlichen Lebens eine sehr berechtigte, da er das Charakteristische dieses Lebens sehr sorgfältig schonte. Aber mit dieser Veredelung

ging seinen alten Bauern, Musicanten, Geizigen und sonstigen Alltagsfiguren der echt holländische Hautgout verloren. Diese Sumpf- und Nebelmenschen, die modernen Kimmerier — die Holländer — besaßen den sehr eigenthümlichen Bildern ihren Kleinmeister gegenüber ein sehr eigenthümliches Kriterium. So erregte ein Bild von Gabriel Metzu, einen Wochenmarkt in einer Stadt darstellend, besonders des Umstandes wegen ein ganz allgemeines Aufsehen, weil der Eingeweihte durch ein gewisses Kennzeichen, — an dem Schnitte der Kleidung, der Haube, an der Art, wie das Halstuch der Weiber umgebunden und hinten festgenestelt war, an dem Habitus der verschiedenen Figuren, an der besondern Form der Schubkarren u. s. w. — bestimmen konnte, aus welchem Dorfe in der Umgebung Leydens die Marktleute entsprossen waren. Das war allerdings ein Punct von großer Wichtigkeit in einem Lande, das seine Städte sogar nach dem Geruche ihrer Atmosphäre charakterisiren konnte — eine Feinheit der Unterscheidung, welche selbst einem Metzu und Dow ewig unerreichbar bleiben mußte. So riecht Edam seit alter Zeit nach Käse; Schiedam besitzt ebenfalls eine Käseatmosphäre, welche jedoch durch einen milden Spiritusduft veredelt ist. Rotterdam riecht nach Theer und Häringen, Biervliet wo möglich nach Häringsextract, während Amsterdam die Eigenschaften einer großen Apothekerbude entwickelt.

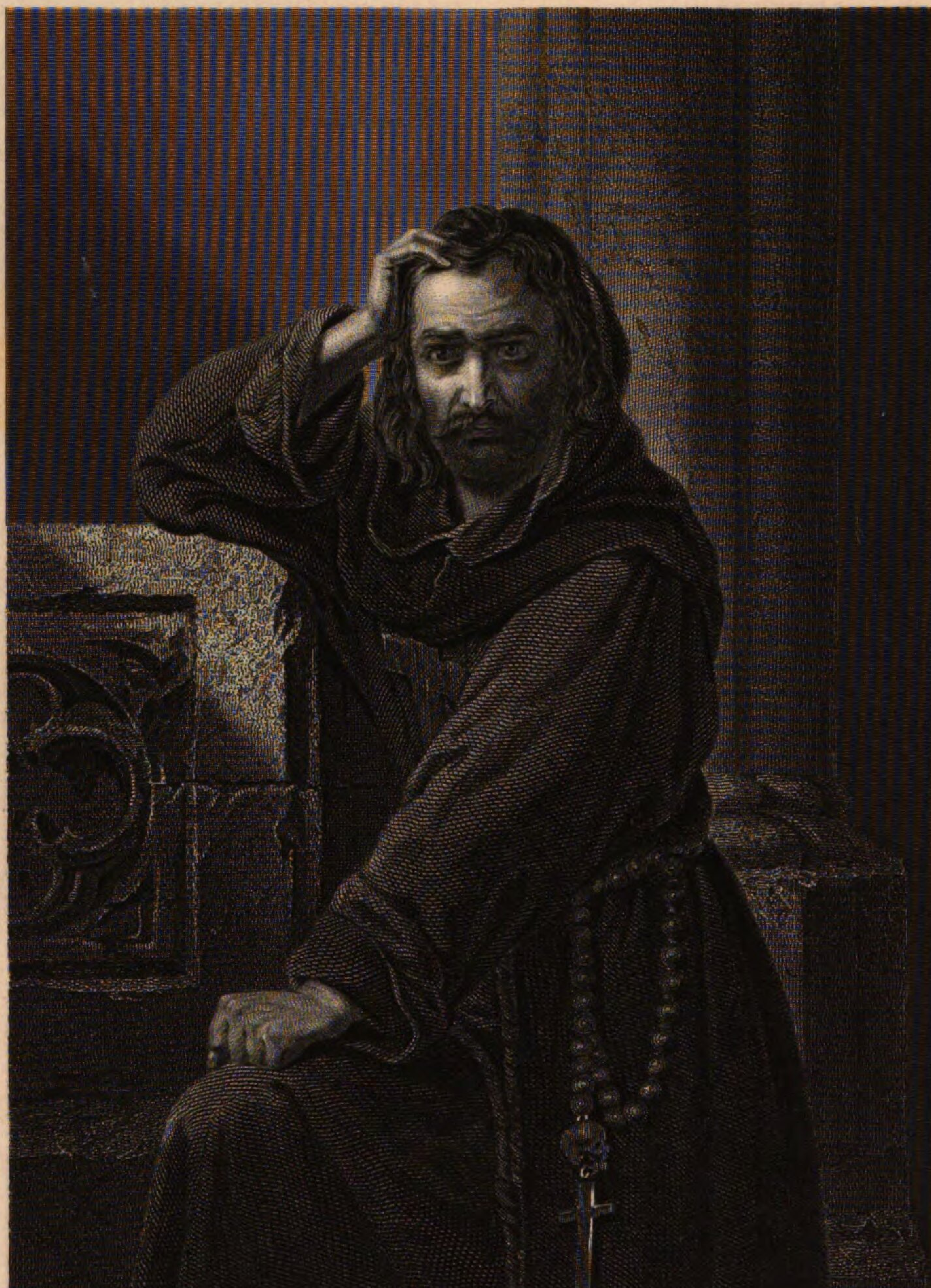
Toorenvliet brachte durch sein Italianisiren ein fremdes Element in seine Bilder, wodurch dieselben seinen Landsleuten ebenso ungenießbar wurden, als hätte er ihnen einen Käse mit Gewürznelkensauce vorgesetzt. Vergebens versuchte es Toorenvliet, die Venetianer und Bologneser zu vergessen, um sich, rückwärts schreitend, wieder zum echten Holländer zu machen. Er begann damit, seine Bildnisse in der Weise seinen Landsleuten als nüchterne Spiegelbilder der Originale aufzufassen. Aber der Maler hatte bereits zu viel von seinem Sinne für das Minutiöse eingebüßt — seine Bildnisse wurden keineswegs gute. Sie besaßen den Lebensnerv des Naiven nicht und erschienen ohne die nothwendige, gänzliche Verleugnung der Subjectivität des Malers mehr als Caricaturen der „beweglichen" Originale.

Wenn Toorenvliet bedeutsame Köpfe in dieser abschriftlichen Weise behandelte, so wurden sie dürr und leer. Man darf hier nur an die, durch den Stich allgemeiner bekannt gewordenen Bildnisse des Marschalls Grammont, Maximilian Philipps, Erzbischofs von Cöln, des Prinzen von Oranien erinnern. Noch viel schlechter geriethen diejenigen Portraits, welche Toorenvliet nicht nach den Originalen, sondern nach anderweiten Abbildungen oder Münzen arbeitete, so z. B. Ludwig XIV. als Dauphin mit der Perrücke, Karl Gustav, Pfalzgraf bei Rhein, der spätere König von Schweden, Friedrich II. von Dänemark. Die Bildnisse von Jacob Denys, einem Lehrer der Chirurgie und von Theodor Craanen, einem Philosophen und Mediciners sind dagegen vorzüglich, vielleicht wegen der malerischen Beschaffenheit der Köpfe. Dagegen erscheinen die Versammlung der Generalstaaten, ein Bild mit vielen Portraits, unter denen dasjenige des Prinzen von Oranien, sowie sein „grand festin du Roi", welche im Stiche noch besonders als „grand répas de ceremonie" bezeichnet wird, überaus geistlos und selbst in der Gruppirung mißlungen, in welcher Toorenvliet sonst glücklich zu sein pflegt.

Ganz vorzüglich ist dagegen Toorenvliet in der Mehrzahl seiner Genrebilder. Hierher gehören: „der Alte mit dem Geldsacke", welcher ein junges, schönes Mädchen zum Aufgeben ihrer Sprödigkeit zu bewegen sucht; „die Musicanten", drei abenteuerliche Figuren, welche in einer ärmlichen Bauernstube ihre Künste machen; „der Soldat und sein Liebchen", „die Marktschreierbude" in Schleißheim; „die Fleischerbude" in der Belvedere-Galerie; „ein Mann, die Leyer spielend und eine singende Frau"; „die Fischhändlerin", letztere beiden Bilder im Museo zu Dresden.

Toorenvliet lieferte selbst einige Radirungen, aus denen seine feine Technik zu erkennen ist.





De Kayser pt. W. French sc.

Der Giaour.

Namentlich gilt dies von dem schon genannten Bildnisse des Dr. Theodor Craanen und von dem ganz vorzüglichen Selbstportrait Toorenvliets, welcher mit dem Hute auf dem Kopfe als ein bärtiger Mann mit ausdrucksvollen Zügen erscheint. Der Kopf eines heiligen Jakob, ebenfalls von Toorenvliet eigenhändig radirt, ist mehr Reminiscenz. Selten sind Toorenvliets lange unbekannt gebliebenen drei Radirungen mit Hunden. Diese Blätter, welche Weigels Kunstkatalog aufführt, sollen von großer Schönheit sein.

Dieser Maler ward 1641 in Leyden geboren. Er führte den Beinamen Jason, wahrscheinlich sein Nom de guerre aus Italien her. Wahrscheinlich bedeutet Jason in Bezug auf Toorenvliet nichts Anderes, als Jakobzon, der Sohn Jakobs, da der Vater Toorenvliets diesen Vornamen führte. Es wird erzählt, daß Toorenvliet vor der Kunst seines Vaters, eines unbekannt gebliebenen Malers, eine so große Abneigung hegte, daß der Knabe sich nur dann entschloß, den Pinsel in die Hand zu nehmen, wenn Jak b Toorenvliet dem Sohne vorstellte: derselbe werde später als großer Maler nicht allein schöne Kleider und einen Federhut, sondern auch einen kostbaren, großen Degen tragen.

Schon frühzeitig ging Toorenvliet nach Italien, wo er eine Dame aus vornehmer Familie heirathete — ein Umstand, welcher ihn seinen Kunstgenossen entfremdete, als er nach Holland zurückkehrte. Welchen großen Anspruch indeß Toorenvliet auf die Beachtung des Kunsthistorikers besitzt, zeigt sein Bild von der kranken Frau, das in freiem Wurfe und mit geistreicher Behandlung den Meister offenbart, welcher vielen seiner berühmt gewordenen Zeitgenossen ebenbürtig, ja in manchen Stücken denselben überlegen ist.

Der Giaur.

Von de Kayser.

Der Giaur ist unstreitig die gewaltigste Gestalt, welche der dämonenhafte Weltenstürmer im Reiche der Psyche, Lord Byron, durch sein Genie verewigt hat. Der nebelhaft zerflossene Manfred, welchen der Dichter, trotz aller ironischen Ausweichungen, als das getreue Spiegelbild seines Ich betrachtete — dieser ins Hypochondrische übersetzte Faust, welcher nicht müde wird, seine eigene Unmöglichkeit zu demonstriren — hält dem Giaur bei weitem nicht die Wage. In dieser Heldenfigur bricht der ganze Adel des Dichters flammend hervor, sein ungebändigter Muth, seine Kampflust, von dem Glanze des Abenteuerlichen, orientalisch Sagenhaften umflossen. Byron war nur deshalb ein Childe Harold, Don Juan und Manfred, weil er von seiner ersten Jünglingszeit an nicht den Weg des Giaurs gehen konnte.

Mit einer wehmüthigen Befriedigung sehen wir den Dichter selbst, nachdem er sich müde gerungen hat, die eisernen Barrièren eines hohlen conventionellen Lebens zu brechen, sich in seiner ganzen Charaktermächtigkeit erheben, um durch Thaten zu beweisen, welcher edle Kern das Innerste seines Wesens bildete. Von dem Augenblicke an, daß Byron auftrat und für Hellas seinen schwertbewehrten Arm erhob, beginnen die Flammen zu leuchten, in denen der Phönix sich verzehren sollte, das Läuterungsfeuer, das alle Schlacken und Flecken von seinem Namen hinwegtilg

In Missolunghi fand sein Herz
Die Ruhe nur nach langem, bitterm Streiten;
Der Lorbeer schweigt von seinem Schmerz
Und kündet nun den Ruhm für Ewigkeiten.

Der Golf von Baja.

Von C. N. Rauch.

Verschwunden ist die alte Herrlichkeit des Paradieses der Campania felix. Die Insel von Menschenhand erbaut, welche einst der Inbegriff des Lebensgenusses der Herren der Welt umschloß, der classische Boden, auf welchem Cäsar, Pompejus und Marius, Lucullus und Seneca wandelten, wird heute nur von armseligen Fischern betreten, wenn kein einsamer Fremder erscheint, der an den Resten einer längst zur Vergangenheit hinabgesunkenen Größzeit seine Einbildungskraft zu entzünden sucht. Die prachtvollen Villen der römischen Großen sind zerstört; die Tempel der Venus, der Diana und des Mercurius sind nichts mehr, als verworrene Trümmerhaufen, zwischen denen die Eidechse und Schlange schlüpft, von der Hand des grabenden und wühlenden Archäologen aufgestört.

Die Natur auf diesem herrlichen Fleck Erde ist, gegenüber den gebrechlichen Gebilden menschlicher Kunst, jung, frisch, kraftvoll, wie jemals früher. Noch immer sieden und sprudeln die Schwefelthermen von Puzzuoli, obgleich kein alter Römer die Toga ablegt, um seine markigen Glieder von den heißen Dämpfen durchdringen zu lassen. Die Felsenhöhlen sind noch heute gastlich geöffnet; aber verhältnißmäßig wenige dieser Bäder werden von ausgemergelten Modeherren besucht, welche dem in ihren Adern schleichenden Gifte erbarmungsloser Krankheiten zu entrinnen streben. Der Hafen, einst von Schiffen mit Purpursegeln geziert, trägt nur die schwerfälligen Schwefelschiffe und Fischerbarken. Baja, damals Bajae genannt, das Auge Campaniens nicht nur, sondern von ganz Italien, lag am ebenen Meeresstrande, umgeben von einem Kranze grünender Hügel. Am südlichen Saume des prächtigen Meerbusens lag Puteoli, jetzt Puzzuolo. Auf der nördlichen Küste erreichte das Auge das hellstralende Misenum. Der Meeresstrand zwischen diesen „beiden Hörnern des flüssigen Silbermondes der Bai" erschien, vom Meere aus gesehen, mit Tempeln, Villen, Flecken und Dörfern so dicht besäet, daß man glauben konnte, eine einzige Stadt ziehe sich ununterbrochen am Meere hin.

Die Landseite war nicht minder reizend, als die Küste. Bei Puteoli stieg der Taurus empor, Rebengelände und reizende Villen — unter ihnen eine Villa des Cicero — zeigend. Der Blick vom Taurus hinab muß hinreißend schön gewesen sein. In kurzer Entfernung von Bajae lag der Averner See, dunkelflutig, von Cypressen eingefaßt, wie mit Todesschauern umgeben. Unweit dieses Sees befand sich die Höhle der Sibyllinischen Orakel, berühmten Andenkens. Cumae, die griechische Urcolonie, der acherusische See — den die Abgeschiedenen nach dem Tode passiren mußten — die elysäischen Felder, der große Hafen von Misenum, wo die römische Kriegsflotte sich befand, dicht am Hafen die „Piscina mirabile", ein Bassin auf achtundvierzig gewaltigen Pfeilern, so wie Misenum selbst mit seinen kolossalen Badeanlagen — Alles dies umgab Bajae, wie eine Menge von kleineren Edelsteinen den unschätzbaren Diamanten.

In Bajae selbst waren nicht allein die Sudatorien, die Schwitzbäder mit Schwefeldämpfen geheizt, sondern auch kalte Bäder angelegt. Im Frigidarium brauste aus kolossalen bronzenen Löwenköpfen an beiden Enden des großen Saales das eisige Wasser in weite Marmorbassins. Durchsichtig wie die Luft ließ das Wasser den mit bunten Gestein mosaikisch verzierten Boden deutlich erkennen. Oben waren weite Oeffnungen in den gewölbten Decken, damit der klare Himmel sich in den klaren Fluten abspiegeln konnte. An den Wänden waren Gemälde und Mosaiken angebracht.



E. N. Rauch pt. W. French sc.

The Gulf of Baiae. Der Golf von Bajal.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A H Payne, Leipzig & Dresden

Park mit Geflügel.

Von Melchior Hondekoeter.

Es war noch sehr früh Morgens. Die Bewohner der guten Stadt Amsterdam lagen noch alle ehrenvest in ihren Himmelbetten. Die Stadtwachen und Nachtwächter hatten ihren Posten verlassen, um den versäumten Schlaf nachzuholen. Im Osten mischten sich bereits sanft kirschrothe Tinten mit dem perligen Grau des Himmels. Kein Lüftchen rührte sich. Die knarrenden und ächzenden Fahrzeuge auf dem „Y", vom kolossalen Ostindienfahrer bis zur Jolle herab, lagen unbeweglich, wie bezaubert. Nur eine einzige menschliche Gestalt und zwar eine sehr umfangreiche, war im Bereiche des Hafens zu erblicken — der Hafenmeister, welcher, lustig aus seinem schwarz gerauchten Pfeifenstummel dampfend, mit großen Schritten sich der „Wetterfahne" näherte, um vor allen Dingen zu wissen, woher der Wind wehe.

In dem letzten Hause einer entlegenen Vorstadt aber waren die Leute nicht allein schon aufgestanden, sondern sie zankten sich auch schon aus Leibeskräften. Man hörte eine schrillende, schmetternde weibliche Stimme in zornigen Reden sich ergehen, auf welche ein Mann gedämpft und bittend antwortete. Der Zank ward so lebhaft, daß sich aus einem und dem andern Hause der Nachbarschaft ein weiß bemütztes Haupt am Fenster zeigte, um mit mißvergnügter Miene die Ursache dieses ungemüthlichen Morgensegens zu ergründen.

Verfügen wir uns auf den Kampfplatz. Er befindet sich in dem kleinen Hofe eines hübschen Häuschens, das sich in seinem obern Stocke durch glatte große Fensterscheiben auszeichnet, während die Fenster des Erdgeschosses gleich denjenigen der Nachbarhäuser dicht mit sogenannten Ochsenaugen oder runden Scheiben besetzt sind.

Der Hof ist ringsum mit Gebüschen bepflanzt und in der Mitte mit sauberm Kies überworfen. Hinter dem an den unteren Partien blätterlosen Gesträuch erblickte man eine Anzahl kleiner breterner Häuschen, mit einer Menge von Einschnitten versehen, aus denen die Köpfe von Hühnern, Tauben und Enten neugierig und ängstlich hervorsahen. In der Mitte des Hofes stand ein Taubenhaus auf einem Pfahle — ein wahres Meisterstück im chinesischen Geschmack, blau und roth bemalt und mit hochgelben Leisten ausgestattet.

Unter dem Taubenhause hatte die eine der streitenden Mächte Stellung genommen. Dies war ein schlanker, blasser Mann von etwa vierzig Jahren. Ein defecter, geblümter Hausrock schlotterte um seine Glieder. Auf dem schlicht herabhängenden blonden Haar saß eine weiße Nachtmütze. Er hielt mit beiden Händen eine Leiter, die er zu Schutz und Trutz vor sich aufgepflanzt hatte. Mit einer fast convulsivischen Heftigkeit rauchte er aus einer deutschen Pfeife mit dickem, hölzernem Maserkopfe.

Ihm gegenüber stand eine sehr corpulente, ziemlich hübsche Frau, etwa zehn Jahre jünger, als er selbst. Ihr reiches schwarzes Haar war aufwärts gebunden, gleich demjenigen eines kampfbereiten Indianers. Die Aermel ihrer Nachtjacke waren bis zum Elnbogen aufgestreift, um eine freiere Action der Arme zu gestatten.

— Dies Unwesen kann nicht länger währen, sagte die Dame, die weißen Hände auf ihren stolzen Busen drückend, oder ich gehe zu Grunde. Ich sorge und arbeite und plage mich vom Morgen bis in die sinkende Nacht und ein solcher Mann . . . Nein, Du verdienst diesen Namen gar nicht! Du bist ein elender, fauler Strolch . . . Wie? Du arbeitest eben so viel und noch mehr als

andere Maler? Was denn? Das nennst Du arbeiten, malen, wenn Du an Deinen Hühnerbildern pinselst? An Bildern, für welche kein Mensch einen Stüber giebt, der seinen vollen Verstand besitzt...

— Es sind große Herren, die sogar im Staatsrathe sitzen, welche Bilder von mir besitzen, antwortete der Maler murmelnd.

— Haben sie Deine gemalten Hühner und Hennen gekauft, so sind sie eben so blödsinnig, wie Du selbst. Wo hast Du aber gleich anderen Künstlern, das Geld für die Fische aufzuweisen? Aber Du bist kein Künstler! Du kannst nichts, als Deine Hühner und Tauben füttern und zur Abwechselung Dich im Wirthshause zu berauschen.

— Ich muß ja wohl fortgehen, denn Du bringst mich hier um.

— Weil ich das Elend, das Du „Malen" nennst, nicht ansehen kann, ohne daß sich mir das Herz umwendet. Dein ganzer vermaledeiter Hühnerhof kostet noch keine zwanzig Gulden, wenn Deine sämmtlichen Vögel auf den Markt gebracht werden — was sollen die Bilder Deiner Thiere werth sein? Wenn ein lebendiger Hase, so schön wie man ihn verlangen kann, noch keine fünf — nein keine zwei Gulden kostet, so wird doch kein verständiger Mensch für einen gemalten fünfzig Gulden bezahlen . . . Wie, das verstände ich nicht?

— Ganz gewiß nicht!

Die Dame näherte sich dem Maler, griff zwischen den Sprossen der Leiter hindurch und erwischte die Pfeife.

— Weg mit der Pfeife! Wenn Du wirklich ein Maler wärest, so würde ich Dir selbst die Pfeife stopfen, auch wenn sie ein solcher hölzerner Klotz, gleich dieser hier, wäre. So aber wird die Sache eine andere Wendung nehmen. Hier wird nicht mehr geraucht, hier werden keine Hühner weiter gemalt, denn ich schwöre Dir, daß ich allen diesen Thieren noch heute Morgen eigenhändig den Hals umdrehen und sie auf den Markt schicken werde.

— Theda, ich bitte Dich . . .

— Male Menschen, Heilige oder Bauern, Hirten und Zigeuner, oder Landschaften, gleich dem kleinen Niklas Berghem — und ich werde mich finden lassen. Aber Hühner und andere Vögel werden unter meinem Dache nicht mehr gemalt . . . Nur noch ein einziges Hühnerbild, sagst Du? Ich kenne sie alle, bevor Du nur den Pinsel ansetzest!

— Das Bild, welches ich im Sinne habe, kennst Du ganz gewiß nicht, beste Theda!

— Ich bin keine beste Theda! Ich bin die gequälte Frau des einfältigen Melchior Hondekoeter. Eine schöne Würde! Aber ich wäre neugierig zu hören, welches großartige Hühnerbild Du als die Krone Deiner Einfältigkeiten auszuführen gedenkst.

— Versprich mir, daß Du meinen Thieren kein Leid anthun willst.

— Sie sollen sterben!

— Aber wenigstens nicht heute, gute Theda! Ich werde es mit Landschaften versuchen; aber ich gestehe es, daß mir aller Muth zum Leben sogar, wie viel mehr noch zum Malen fehlen würde, wenn ich meine Hühner und Tauben nicht mehr sähe.

— Gut, ich will annehmen, daß Dein Geflügel heute noch lebendig bleibt.

— O, ich danke Dir, Theda; Du bist doch nicht so grausam, wie Du mich glauben machen willst.

— Glaube nicht, daß ich meinen Entschluß ändere, wenn Du nicht gehorchst, wenn Du nicht ein Landschafter, oder ein Historienmaler statt eines Portraiteurs von Hühnern wirst . . . Nur ein Hühnerbild willst Du noch malen?

— Nur noch ein einziges, Theda!

— Meinetwegen denn. Habe ich es überwunden, daß ich Dich bei Hunderten dieser Pinseleien ernährt habe, so mag auch die Hundert und erste noch folgen . . . Dies Bild würde sehr hoch bezahlt werden?

— Gewiß Theda, denn solche Hühner haben die Allerwenigsten in Holland noch gesehen.

— Sie sind so groß wie Pferde, oder wenigstens wie Rinder? Nicht wahr, Melchior?

— Nein, dies sind Hühner aus Portugal . . .

— Die Du, um sie malen zu können, zunächst zu kaufen gedenkst? O, ich kenne Dich! Kein Wort weiter.

— Ich glaube nicht, daß der Eigenthümer dieser herrlichen Thiere dieselben, selbst für sehr hohen Preis abgeben würde.

— Gottlob! Aber es ist der Weinwirth, welcher jene Hühner besitzt? Anstatt, daß Du sonst den Nachmittag in der Schänke zubringst, wirst Du nun wahrscheinlich gleich am frühen Morgen hingehen, um die nothwendigen Studien zu machen . . .

— Es ist der Hafencommissar, welcher Hühner aus Lissabon erhalten hat. Wenn ich Die gemalt habe . . .

— Dann ists mit der Hühnerpinselei ein Mal für alle Mal zu Ende, Punctum!

— Dann sage ich, Theda, wirst Du Dich unfehlbar mit dieser Art von Bildern aussöhnen, weil ich einen Preis erhalten werde, wie solcher für das beste Historienbild oder für eine Landschaft gezahlt werden kann. Niemand in ganz Holland soll ein ähnliches Bild als sein Werk aufzuweisen haben.

Die Dame besänftigte sich nach und nach und ließ sich endlich herab, in einem fast freundlichen Tone zu fragen: wann Meister Melchior Hondekoeter sein unsterbliches, letztes Werk in der Hühnermalerei beginnen werde?

— Das hängt ganz von Dir ab, liebe Frau. Ich weiß nicht, ob Du beschlossen hast, mir heute Morgen eine Suppe zu geben, oder nicht. Ich hätte am Ende keine nothwendig, wenn Du doch nicht anderer Meinung bist. Erhalte ich keine Suppe, so werde ich mich unverzüglich auf den Weg machen, und meine Arbeit beginnen; denn Du weißt, daß die Hühner allemal am frühen Morgen am besten bei Laune sind.

Die Frau sah ihren Mann einigermaßen verwundert an. Sie schien im ersten Augenblicke zu glauben, daß er mit seiner letzten Aeußerung einen auf sie bezüglichen ironischen Sinn verbinde. Melchior sah ihr indeß so treuherzig und gehorsamst ins Auge, daß sie zu der Ueberzeugung kam, ihr Mann sei wirklich so unsäglich einfältig, zu glauben, daß Hühner gute und schlechte Launen haben könnten, gleich der Myvrouw Hondekoeter selbst.

Kopfschüttelnd ging sie ins Haus hinein, indeß sie von Historienmalerei und Landschaften etwas für sich hinsprach. Während sie den Kessel auf das Feuer setzte und die Suppe bereitete, hatte Melchior das seltene Vergnügen, seine Vögel füttern zu können, ohne während dieses Geschäfts durch den Ausbruch eines furchtbaren ehelichen Ungewitters niedergebeugt zu werden.

Der arme Maler mit dem Kindesgemüth klatschte vor Freuden in die Hände, als seine Lieblinge, einer nach dem andern, hervorkamen, sich zuerst schüchtern nach ihrer fürchterlichen Feindin, der Myvrouw Hondekoeter, umsahen, dann aber durch einige kräftige Freudentöne zu erkennen gaben, wie sehr sie mit dem Maler in Bezug auf seine Gattin sympathisirten.

In wenigen Secunden war der Meister von oben bis unten von flatternden, schnäbelnden Tauben bedeckt, als wäre er eine Garbe im Felde. Er fuhr mit beiden Händen in die Schubtaschen und brachte goldfarbige Weizenkörner hervor — der Jubel der Tauben wollte gar kein Ende nehmen.

Mit eiligen Schritten kamen jetzt die Hühner heran, um die Körner aufzulesen, welche die Täubchen in ihrer freudigen Hast fallen gelassen hatten. Auch der Puterhahn mit den Seinigen, kampfgerüstet nach der Küchenthür der Myvrouw schauend, ob nicht etwa ein Splitter aus derselben hervorsause, stolzirte heran und mischte seine volle Stimme in dies Concert.

Als der Letzte kam ein herrlicher Haushahn, langsam wie ein vorsichtiger Feldherr.

— Komm, Hänschen, heute Morgen brauchst Du Dich nicht zu fürchten! sagte Melchior, die eine Hand ausstreckend. Sage nur dreist Deinen „Guten Morgen".

Und der Hahn setzte sich in Positur, schlug mit den Flügeln und krähte drei Mal so herzhaft, daß sich die Hausfrau die Ohren zuhielt. Dann fing das Thierchen von freien Stücken an, seine Künste zu machen. Er legte sich, gleich einem abgerichteten Pudel, auf die Erde und stellte sich todt. Melchior zog sein Taschentuch hervor, wand dasselbe zu einem Ball zusammen und schleuderte es fort — der Hahn stürzte mit ausgebreiteten Flügeln drauf los und apportirte. Dann stellte er sich gerade vor den Maler, gleich einem der Trabanten des wohlmögenden Rathes. Melchior commandirte: Links um! Rechts um! Marsch! Halt! Und der Hahn marschirte und exercirte gleich dem besten Unterofficier. Er nahm „akademische" Stellungen an. Mit gesträubten Halsfedern und ausgebreiteten Flügeln stand er unbeweglich, bis Melchior eine Veränderung der Stellung befahl.

— Und Du solltest geschlachtet werden? murmelte Hondekoeter, indeß er verstohlen einige Stückchen Zucker hervorzog und dieselben dem Hahne zusteckte.

Die Hausfrau rief und Melchior eilte, um sich bei der dampfenden Eiersuppe einzufinden. So glücklich war er selten gewesen. Sein Frühstück bestand in der Regel nur aus einer größern oder geringern Portion von Scheltworten, welche die Myvrouw ihm auftischte. Wenn er es gewagt hätte, so würde die Hausfrau heute Morgen durch einen Kuß belohnt worden sein.

Freudig kleidete sich Hondekoeter an. Die Frau brachte sein bestes Wamms, seinen fast noch ganz neuen, großen Federhut und einen großen, von ihrer eigenen Hand gearbeiteten Fallkragen sammt einem langen, spanischen Rohre mit silbernem Knopfe. Der arme Melchior war zu einer sehr stattlichen Figur geworden, als er sein Häuschen verließ und stadteinwärts wanderte.

Er ging nach der Prinzengracht, wo sich das Haus des Hafenmeisters befand. Draußen neben der Thür war eine große Tafel angebracht, auf welcher mit goldenen Buchstaben zu lesen war, wo sich der Würdenträger von der frühesten Morgenstunde bis zum späten Abende zu befinden pflege, damit Niemand in Zweifel sei, wo der Hafenmeister zu suchen sei, wenn ein Schiffer oder Kaufmann seiner bedurfte. Laut dieses offenen Berichtes war Mynheer van Welter in diesem Augenblicke zu Hause.

Van Welter kam dem Maler bereits auf dem mit Porcellanfliesen künstlich belegten Flur seines Hauses entgegen.

— Mynheer, ich habe eine Bitte.

— Ihr braucht mich nicht zu bitten, antwortete der Hafenmeister, den Unbekannten von oben bis unten musternd und ersichtlich über das schüchterne Wesen desselben sich verwundernd. Ich bin hier für den Dienst und muß mich sowohl von dem ersten Bürgermeister wie von dem letzten Schiffsjungen tribuliren lassen. Was ist im Winde?

— Ich habe gehört, daß Ihr portugiesische Hühner besitzt, Mynheer . . .

— Nun? fragte van Welter, die Pfeife aus dem Munde nehmend.

— Ich bin ein großer Liebhaber von Hühnern . . .

— Sind nicht zu verkaufen, Mynheer!

— Ich wollte Euch Eurer Lieblinge nicht berauben. Aber wahrscheinlich macht es Euch Vergnügen, wenn ich einige Eurer Thierchen male . . .



M. Hondekoeter pinx. W. French sc.

Park mit Geflügel. Poultry

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.

— Seid Ihr des Teufels, Mynheer? Glaubt Ihr, meine Hühner haben es nothwendig, gleich einem Fahrzeuge mit Theer angestrichen und mit einer rothen und weißen Wasserpaßlinie bemalt zu werden? Ich versichere Euch, daß meine Hühner, und namentlich der Hahn, so vortrefflich bemalt sind, um Eurer Kunst nicht zu bedürfen, guter Freund. Geht Eurer Wege!

Hondekoeter hatte nicht geringe Mühe, um dem Hafenmeister begreiflich zu machen, was er eigentlich beabsichtige. Als van Welter endlich im Klaren war, legte er den dicken Zeigefinger an die noch dickere Nase und sagte:

— Ihr werdet doch sicherlich ein solches Bild, wie Ihr es zu malen gedenkt, nicht bloß zu Eurem Spaße machen. Wie Ihr es fertig bringen wollt, begreife ich freilich nicht, die Hühner mit allen ihren schönen Federn so abzuconterfeien, daß man das eine Thier von dem andern eben so genau unterscheiden kann, wie eine Brigg von einem Schooner, ein Fregattschiff von einem Ostindienfahrer . . . Aber ich denke nur, daß ein solches Bild mit meinen Hühnern in seiner Art nicht weniger gut aussehen muß, wie dort mein gutes Schiff: „Frans und Meta“ . . .

Er zeigte mit der Pfeifenspitze nach der Wand, auf welche eine sehr rohe Hand einen unter vollem Segeldrucke fahrenden Dreimaster gepinselt hatte. Melchior lächelte.

— Mein Gemälde würde allerdings besser aussehen.

— Ihr scheint sehr ruhmredig zu sein, Mynheer! antwortete der Hafenmeister unmuthig. Doch gleich viel. Was verlangt Ihr für das Hühnerbild?

Melchior war der bescheidenste Mensch von der Welt, besonders wenn er seiner Hausfrau gegenüber stand. Aber die Parallele, welche Mynheer van Welter zwischen ihm und dem Gurkenmaler zog, der den Dreimaster an die Wand gepinselt hatte, rief sein ganzes Selbstgefühl wach. Er richtete sich aus seiner gewöhnlichen, halb ängstlichen Stellung auf und sagte:

— Mynheer van Welter, ich habe, glaube ich, nicht gesagt, daß mein Bild für Euch bestimmt sei.

— Nicht für mich? Für Wen denn?

— Für Denjenigen, welcher es mir am besten bezahlt.

— Blexen, das ist ja ganz etwas Neues!

— Aber, fuhr Hondekoeter mit festerer Stimme fort, aber da Ihr nach dem Preise gefragt habt, so muß ich sagen, daß das fertige Gemälde mindestens seine hundert Goldgulden werth sein wird.

— Hundert Goldgulden! Wollt Ihr mich zum Besten haben? Hundert! Und der Maler, welcher meinen Dreimaster malte, hat zwei Gulden Tagelohn außer dem Essen und Morgens und Abends einen kleinen Genèvre verlangt. Eben hat es sieben Uhr geschlagen. Ihr werdet daher hoffentlich noch nicht betrunken sein, Freund.

Mynheer van Welter wies mit der Pfeifenspitze nach der Thür. Der Maler ließ sich aber so leicht nicht entfernen. Melchior war zwar schüchtern, blöde fast, aber einmal ins Feuer gebracht, konnte er eine unglaubliche Zähigkeit des Widerstandes entwickeln, wie seine Hausehre zu ihrer Verzweiflung schon öfter erfahren hatte.

— Mynheer, fing Melchior an, Ihr habt da vorhin gegen mich und meine Kunst sehr schlimme Worte geredet. Dankt Gott, daß ich kein streitsüchtiger Mensch bin, sonst solltet Ihr auf dem Stadthause Höflichkeit lernen.

Van Welter schien sprachlos vor Erstaunen.

— Wahrlich, brummte er endlich, ein solcher Mensch, wie Ihr, ist mir noch nie in mein Fahrwasser gekommen. Zuerst sagt Ihr mir, daß ich für ein Bild von meinen eigenen Hühnern Hundert Goldgulden zu bezahlen habe, und kehrt dann, nachdem ich Euch die Wahrheit gesagt habe,

den Advocaten heraus, um mir mit gerichtlichen Daumenschrauben das Meinige abzupressen. Aber ich will mich mit Euch gar nicht weiter befassen — mein Hausverwalter mag sehen, wie er mit einem solchen Querkopfe gleich Euch, fertig wird.

— Mynheer van Welter . . .

— Ich will nichts mehr hören!

— Ihr hört ja doch den letzten Schiffsjungen geduldig und freundlich an.

— Ein Schiffsjunge ist auch ein ganz anderes Ding, als Ihr seid.

— Wenn ich Euch nun aber betheure, daß ich durchaus nicht daran denke, Euch irgendwie zu übervortheilen; daß Ihr über meine Absichten im Irrthume seid!

— Ihr meint, daß ich Euch nicht verstanden habe? Das wird immer lustiger! Ich habe mit dem Commandeur der Amboinaflotte nie in meinem Leben so viele Scherereien gehabt, wie mit Euch und Eurer Hühnermalerei!

— Ich hoffe, Ihr werdet mich mit wohlwollenden Augen betrachten, bevor ich von hier fortgehe.

— Ganz gewiß nicht, Mynheer Maler. Wir wollen gute Freunde sein; aber macht, daß Ihr fortkommt.

— Nun wohlan! Das Bild, welches ich zu malen beabsichtige, soll Euch keinen Stüber kosten.

— Wie?

— Ich verzichte darauf, dasselbe an Euch zu verkaufen. Es sind Kunstfreunde genug in den Niederlanden vorhanden und Melchior Hondekoeter ist kein unberühmter Mann.

— Wir sind also zusammen fertig? fragte van Welter hoch aufathmend.

— Ja, Mynheer. Das Einzige, was ich wünsche . . .

— Ihr wünscht noch immer?

— Freilich, deswegen bin ich hier! Gebt mir die Erlaubniß, daß ich mich einen Tag lang oder zwei in Eurem Hühnerhofe aufhalten darf, um Eure schönen Thiere zu zeichnen, so bin ich vollkommen zufrieden gestellt.

— Ich habe keinen Hühnerhof — die Thiere laufen in meinem großen Garten umher. Wenn ich Euer Bild von meinen Hühnern nicht erhalte, so habt Ihr an meinen Hühnern durchaus nichts abzuconterfeien. Wer ein Bild von portugiesischen Gluckhennen und Hähnen haben will, der mag sich zuvor die Thiere von Lissabon oder Oporto kommen lassen, wie ich es gethan habe.

— Mynheer, ich hätte nicht gedacht, daß Ihr von dem Teufel des Neides besessen seid.

— Ihr seid vom Teufel besessen! rief van Welter, dunkelroth vor Zorn. Ihr vermaledeiter, ausgehungerter Farbenkleckser! Der Donnerschlag soll Euch auf den Kopf fahren! He, Henryk!

Ein dicker, kleiner Mann mit einem wahren Koboldskopfe, einen Rechen in der Hand haltend, trat vom Garten kommend, auf den Flur.

— Henryk, wirf mir diesen Kerl aus dem Hause hinaus. Schlag ihm mit der Harke auf den Kopf, wenn er nicht gehen will. Marsch, sage ich, Marsch!

— Van Welter warf seine Thonpfeife auf die Erde, fuhr sich mit der Linken in seine dichten, grauen Haarbüschel und hielt sich dann beide Ohren zu, während er sich in seine Zimmer zurückzog.

Der Kobold betrachtete den Eindringling mit bedächtigen Blicken.

— Wenn Du mit der Harke kommst, sagte Hondekoeter, bebend vor Aufregung, so ziehe ich meinen Degen!

— O meinte der Kobold, wir wollen hier den frühen Morgen nicht mit Mord und Todtschlag beginnen. Ihr braucht bloß fortzugehen und wir sind ganz gute Freunde.

— Laßt mich Eure portugiesischen Hühner sehen, und ich werde mich keinen Augenblick länger aufhalten. An einem guten Trinkgelde soll es nicht fehlen.

Meister Henryk kratzte den dicken Kopf.

— Kommt in einer halben Stunde wieder, murmelte Henryk, dann ist der Herr ausgegangen. Aber hütet Euch, hier geradeswegs ins Haus zu kommen. Wenn Ihr der Gracht entlang geht, so kommt Ihr an eine Mauer, mit einer kleinen rothen Thür — dort wartet auf mich.

Hondekoeter entfernte sich. Draußen angekommen, suchte er nach der Pforte seines Paradieses. Kaum hatte er seinen Posten eingenommen, als der Hafenmeister an ihm vorüberging. Der Würdenträger war noch so vollständig aufgeregt, daß er den Maler gar nicht bemerkte. Nach wenigen Minuten steckte Henryk den Kopf aus der Pforte.

— Jetzt ist es Zeit, Mynheer! Aber zuerst muß ich wissen, wie Eure Guldenstücke aussehen.

Hondekoeter griff seufzend in die Tasche und bezahlte seinen Tribut. Ein schöner Garten öffnete sich vor seinen Blicken. Hier war eine Menge von Federvieh, das zwischen den Büschen und auf den Rasenplätzen sich tummelte. Das geübte Auge Hondekoeters hatte sehr bald die Portugiesen herausgefunden. Er zog sofort sein Skizzenbuch und fing an zu zeichnen.

— He, was macht Ihr da? fragte Henryk, dem Maler über die Achsel blickend. Wenn Ihr hier malen wollt, so muß das besonders bezahlt werden. Und außerdem müßt Ihr Euch einen Platz aussuchen, auf welchem Ihr nicht, vom Wohnhause aus, bemerkt werden könnt.

— Ich werde gut bezahlen; aber wo befindet sich hier ein Versteck, wo ich jedoch mit der Aussicht nicht genirt bin . . .

— Ihr müßtet Euch dort in das Hühnerhaus begeben, meinte Henryk.

Hondekoeter kroch in das Häuschen hinein und sah oben zu den Luftlöchern desselben heraus. Die Arbeit ging, trotz der unbequemen Situation, rasch von Statten, und nach Verlauf von zwei Stunden hatte der Künstler mehre Hühner sammt einem heranstolzirenden Puter glücklich zu Papier gebracht.

Im Triumphe kam Meister Melchior zu Hause. Die gestrenge Myvrouw ließ sich das Heldenstück ihres Gemals erzählen und sah bald ihn, bald seine unschätzbare Skizze an.

— Ich weiß nicht, platzte sie endlich heraus, wer von uns Beiden einfältig geboren ist — Du oder ich? Was in aller Welt kann einen verständigen Menschen an diesen Hühnern interessiren? Sind dies nicht Thiere, wie sie auf jedem Bauerhofe dutzendweise umherlaufen?

— Auf jedem Bauerhofe im fernen Portugal; fügte Melchior sehr wichtig hinzu. Da hast Du Recht. Aber hier in den Niederlanden? Ich gebe Dir tausend Gulden, wenn Du mir ein solches Exemplar „Hahn" zeigst, vorausgesetzt, daß dies nicht das Original meines Bildes ist. Der Kamm, der Bart, die Lage der Halsfedern, der höchst ungewöhnliche Wechsel der Färbung, der ganze Habitus — kurz, Frau, ich bitte, von diesem Portugiesen mit Hochachtung zu sprechen.

— Ich will nicht weiter streiten, Melchior! sagte die Frau. Ich berufe mich auf Dein Versprechen, daß mit diesem Bilde endlich Deine Hühnermalerei zu Ende sein wird.

— Aber wenn dies Gemälde Aufsehen erregt? Wenn dasselbe ganz vorzüglich bezahlt wird?

— Ich will keine „Frau Hühnermalerin" ferner sein! Hörst Du es zum letzten Male? kreischte die Myvrouw.

Dieser Trompetenton war dem armen Melchior zu wohl bekannt, als daß er hätte noch ein einziges Wort sagen sollen. Er schlug sein Skizzenbuch zu und ging leise treppan auf sein Arbeitszimmer.

Etwa vierzehn Tage später war das Bild vollendet und wurde in den Schaufenstern der ehrenvesten Schilderbent ausgehangen.

An dem ersten Tage der Ausstellung bereits kam ein zierliches dürres Männchen mit ungeheurem Spitzenkragen und Manchettes, mit gewaltigem Meerrohr in der Hand, und verlangte den Maler zu sprechen.

— Wen habe ich Mynheer Hondekoeter zu melden? fragte die Myvrouw, den Kleinen vom Kopfe bis zu den Füßen musternd.

— Ich heiße Dom Joao di Hereira y Saldanho da Monçao . . .

— Wollt Ihr mich mit Eurem Kauderwälsch zum Besten haben? fragte die Dame erzürnt.

— Ich begreife Euch nicht! schnarrte der Kleine, seinen ungeheuren schwarzen Knebelbart emporstreichend. Ich bin der königlich portugiesische Handelsconsul, accreditirt bei den Generalstaaten.

— Und Ihr kommt wegen der portugiesischen Hühner?

— Nicht eben wegen aller vorhandenen oder möglichen Hühner Portugals, sondern nur wegen derjenigen, welche Mynheer Hondekoeter gemalt und in der Schilderbent ausgestellt hat. Ich muß jenes Bild als Eigenthum besitzen, und sollte dasselbe auch wirklich schon verkauft sein.

— Das Bild ist verkauft! entgegnete die Dame mit Bestimmtheit, indeß sie ihren langen Besen vor sich aufpflanzte, wie der Musketier seine Muskete.

Melchior, Palette und Pinsel in der Linken, den Malstock in der Rechten haltend, war die kleine, schmale Treppe, welche zu seinem Atelier führte, herabgestiegen und schaute neugierig und ängstlich über das Geländer.

— Liebe Frau, sagte er mit schüchternem Tone, solltest Du Dich nicht irren, wenn Du glaubst, die „Portugiesen" wären bereits verkauft?

— Sie sind verkauft; rief die Dame mit schmetternder Stimme, und stieß mit dem Besen auf die Erde. Ich selbst habe das Bild verkauft und zwar für tausend Gulden . . .

— Tausend Gulden! Das macht eine ziemliche Anzahl von Reis — ich glaube gegen fünfhunderttausend Reis.

— Rechnet man in Eurem Lande denn nach Hellern oder gar nach halben Hellern? fragte die Frau giftig.

— Wir wollen uns nicht um das coursirende Medium meiner Heimat streiten, antwortete Dom Joao. Ich sage aber nochmals, daß ich jenes Bild zu besitzen wünsche, und sollte ich fünfzehnhundert Gulden zahlen müssen.

Die Augen der Frau sprühten Feuer.

— Hochmögender Herr, sagte sie in einem sehr herabgestimmten Tone, Ihr scheint dennoch — verständiger zu sein, als Ihr für den ersten Anblick ausseht. Tretet in die Stube ein; es läßt sich von Eurem Vorschlage reden.

Dieser Tag aber schien bestimmt, dem armen gequälten Hondekoeter volle Revanche für alle seine erduldeten Leiden zu verschaffen. Ein sehr umfangreicher Mann, mit der kurzen Pfeife im Munde, triefend von Schweiß, schob sich durch die kleine Thür des Hauses, begrüßte Myvrouw Hondekoeter mit einem nachlässigen Kopfnicken, griff vor dem Consul kurz an seine Mütze und ließ sich ächzend auf einem, neben der gewaltigen Pendule stehenden Lehnstuhle nieder.

— Das ist eine Hitze! murmelte der Fremde, dicke Tabakswolken blasend. Guten Morgen, kleine runde Frau. Ihr seid doch die Hausehre des Hühnermalers?

— Mein Mann malt leider Gottes Hühner; aber Ihr solltet Euch schämen, mich als eine

Hühnermalerin anzureden; rief die Myvrouw. Wenn Ihr nicht höflicher zu sein gedenkt, so werde ich Euch mit diesem Besen hier die Thür weisen.

— Blexen! Ich denke Euch eine Ehre anzuthun und Ihr droht? Kennt Ihr mich nicht? Ich bin der Rheder Klaas Janszon Klaasen . . .

— Dann seid Ihr ein sehr reicher Mann . . .

Der Rheder nickte phlegmatisch.

— Aber ich sage Euch, daß Ihr im Puncte der Höflichkeit nur ein armer Teufel seid. Nehmt Euch diesen Herrn hier zum Muster — ich kann seinen Namen zwar nicht aussprechen . . .

— Kenne ihn schon! Wo habt Ihr Euren Mann, Myvrouw? Aber nach der Melodie, welche Ihr singt, scheint Ihr hier im Hause allein das Wort zu führen . . . Kurz, ich bin hier, um das Bild mit den portugiesischen Hühnern zu kaufen.

— Erlaubt zu bemerken, sagte Dom Joao, daß ich vor Euch meinen Handel um eben dies Bild begonnen habe.

— Mir einerlei. Das Bild wird mir gehören! antwortete der Rheder. He, Myvrouw, macht einmal, frisch von der Leber weg, Euren Preis.

— Aber, Mynheer, fragte der Consul verstimmt, seit wann seid Ihr denn zum Kunstliebhaber geworden?

— Ich? Fällt mir gar nicht ein. Ich will meinen Nachbar, den eigensinnigen, groben Hafenmeister, van Welter, ärgern — das ist Alles. Ich habe vorhin von dem zweiten Bürgermeister gehört, daß Welter beim Gericht darauf angetragen hat, ein in der Schilderbent ausgestelltes Gemälde von Melchior Hondekoeter, auf welchem dieser ohne Erlaubniß die portugiesischen Hühner des Hafenmeisters abconterfeite, solle mit Beschlag belegt werden, bis der anhängig zu machende Proceß zur Entscheidung komme . . . Gut, ich werde das Bild kaufen; ich werde den Proceß führen und ich würde mich sehr irren, wenn sich nicht Mittel und Wege finden ließen, um meinem Nachbar jeden Morgen den Bauch voll Aerger zu jagen.

— Aber weshalb dieses unchristliche Beginnen? fragte der Consul erstaunt.

— Weil van Welter mich geärgert hat. Ich wollte seinen Garten zu einer Baustelle kaufen. Ich habe ein neues Lagerhaus so nöthig, wie das liebe Brod, und das weiß Welter sehr wohl. Er läßt mir aber sagen, sein Garten bleibe sein Garten, in welchem seine Hühner spazieren gehen müßten . . . Da könnte selbst ein gesetzter Mann aus der Haut fahren . . . Also, wie theuer ist das Bild?

— Der Herr Consul hat fünfzehnhundert Gulden geboten; aber außerdem ists schon verkauft! sagte Myvrouw Hondekoeter.

— Wetter noch einmal! Das muß ja ein fürchterlich großes Bild sein.

— Ihr habt das Meisterwerk nicht gesehen? fragte Dom Joao erstaunt.

— Mit keinem Auge — das kümmert mich auch nicht. Es genügt mir, ein Object zu besitzen, um van Welter zu ärgern. Nun, kleine Frau, losgedrückt mit der Forderung . . . Thun es zweitausend Gulden?

Die Dame trat von einem Fuße auf den andern. Nie noch war sie in einem so schrecklichen Dilemma gewesen. Sie besann sich einige Augenblicke; dann hatte sie einen Entschluß gefaßt.

— Wir wollen die Sache heute auf sich beruhen lassen . . .

— Nein, die muß abgemacht werden! rief der Rheder.

— Es ist wegen des ersten Käufers des Bildes! sagte die Frau. Den müssen wir doch wieder loswerden, und ich bin gewiß, daß dieser keine zweitausend Gulden zahlen mag. Schreibt

mir zwei Zeilen, daß Ihr bereit seid, für zweitausend Gulden das von Hondekoeter gelieferte Bild zu erwerben . . .

Der Rheder zog seine Brieftafel und bescheinigte das Gewünschte.

— Aber hier steht Euer Name nicht; bloß ein „K" und drei Kreuze . . .

— Gute Frau, das ist die Unterschrift meines seligen Vaters. Ich habe meine Firma nie anders, als auf diese Weise bezeichnet und sage Euch, daß ein Stück Papier, so groß wie mein Finger, mit diesen drei Kreuzen in Holland nicht nur, sondern in Ost- und Westindien für eine Million gut ist. Hier, nehmt den Zettel.

Der Portugiese, welcher seinen Mann kannte, schien stillschweigend den Handel aufgegeben zu haben und entfernte sich noch früher, als der Rheder.

Als Beide das Haus verlassen hatten, schwenkte die Myvrouw den Besen und führte einige Tanzpas aus.

Als die beiden Eheleute allein waren, wechselten sie mit einander einen Blick gleich Kämpfern, die so eben siegreich aus einem hitzigen Kampfe hervorgegangen waren. Hondekoeter schien noch immer ängstlich, — die Myvrouw triumphirte.

— Frau, ich begreife Dich noch nicht vollständig. Ich meine, wir hätten das Bild losschlagen sollen, anstatt den Bogen zu hoch zu spannen.

— Ich begreife Dich nicht; wir können unter allen Umständen nur gewinnen — hier habe ich die Bescheinigung des Rheders. Glaubst Du, daß der Hafencommissar sich von seinem Feinde überbieten lassen wird?

— Aber wie gedenkst Du es dem Commissar mitzutheilen, daß der Rheder im Begriffe ist, ihn in einen kostspieligen Proceß zu verwickeln?

— Du wirst sofort Deinen Hut und Stock nehmen, und dem Commissar Deinen Besuch machen.

— Damit ich abgeprügelt werde, Frau . . .

— Du fürchtest Dich? Dann gehe ich selbst.

Die Myvrouw zog sich in ihr Kämmerlein zurück und kam eine halbe Stunde später, glühend, gleich dem zwischen Sturmwolken aufgehenden Monde, wieder zurück. Sie war im großen Staat, mit einer umfangreichen Robe angethan und trug eine Haube, welche mindestens fünfundzwanzig Gulden werth war, die handgroßen Goldbleche an den Ohren gar nicht mitgerechnet.

Bewehrt mit der Bescheinigung des Rheders, machte sich die Dame auf, um Mynheer van Welter aufzusuchen. Der Hafencommissar empfing dieselbe in seinem Garten.

— Ich bin die Frau des Malers, welcher Eure portugiesischen Hühner abconterfeite.

— Das thut mir leid.

— Wie meint Ihr das, Mynheer.

— Ich wollte sagen, daß Ihr in diesem Falle die Frau eines sehr unredlichen Menschen seid. Euer Mann hätte mir eben so wohl meine Hühner stehlen, als sie gegen meinen Willen abmalen können. Er ist in beiden Fällen nichts mehr, als ein Dieb.

Die Myvrouw ward zwar betroffen, aber sie faßte sich schnell.

— Nach Eurer Ansicht wäre es dann von Rechtswegen mit aller Kunst zu Ende; antwortete sie. Wenn der Künstler nur das malen dürfte, was ihm eigenthümlich gehört, so dürfte er in den wenigsten Fällen ein Haus, ein Schloß, ein Schiff, einen Baum, oder gar eine ganze Landschaft darstellen. Das ist eben die Entschädigung, welche Gott den armen Malern verliehen hat, daß sie durch ihre Kunst Alles, was sie sehen, zu ihrem Eigenthume machen können, — nicht allein Eure

erbärmlichen Hühner, sondern sogar die schönsten Frauen und Mädchen von ganz Niederland, ja sogar Gottes Sonne und Mond, so schön, wie sie sich am Himmel zeigen mögen.

— Hört, Myvrouw, laßt Gott bei Euren Angelegenheiten, durch welche Ihr ehrliche Leute todt ärgert, aus dem Spiele! Was wollt Ihr von mir?

— Ich wollte Euch sagen, daß Euch das Bild, welches Euch zu meinem Leidwesen solchen Verdruß macht, gern zu Gebote gestellt wird.

— Ich habe schon Eurem Manne erklärt, daß ich sein Bild nicht will. Meine Hühner sollten nach meinem Willen nicht portraitirt werden. Das Bild soll vernichtet werden.

— Sehr gut, es werden sich Leute finden, welche das Bild vertheidigen. Der Rheder Janszon, Euer Nachbar, hat schon lange darauf gewartet, Euch in einen Proceß zu verwickeln, um Euch für Eure Ungefälligkeit zu bestrafen . . .

— Was hat Janszon mit Eurem Bilde zu thun? fragte der Hafencommissar aufmerksamer werdend.

— Das Bild ist sein Eigenthum; er hat dasselbe, laut dieser Bescheinigung, für zweitausend Gulden gekauft — urtheilt selbst, ob er gesonnen sein wird, Euch das Gemälde leichten Kaufs zu überlassen, damit es vernichtet werden kann.

Der Hafencommissar zog eine Klemmbrille aus der Westentasche und studirte Buchstaben für Buchstaben den Schein des Rheders. Zum Erstaunen der Myvrouw Hondekoeter gab er ruhig das Papier zurück und sagte:

— Das ist allerdings ein schlauer Handel, Myvrouw; aber er soll Euch wenig nutzen. Einen solchen Kniff macht man nicht zwei Mal, sage ich Euch. Geht wieder zu Hause — das Uebrige wird sich finden. Erspart Euch den Weg zu dem Rheder; denn ich sage Euch, ich werde früher dort sein, als Ihr. Ihr sollt den Schaden von Eurem Handel haben, das verspreche ich Euch.

Die Myvrouw drückte zu ihrem Troste den Zettel in der Hand, um sich zu überzeugen, daß sie das Mittel besitze, um den Rheder auf jeden Fall zur Zahlung zu zwingen, und verließ das Haus. Als sie auf die Straße gekommen war und bei Janszon anklopfte, hörte sie, daß so eben der Hafencommissar gekommen sei, um mit Mynheer Janszon eine wichtige Besprechung zu halten. Ihrer Sache gewiß, aber doch von geheimer Unruhe gequält, kehrte Myvrouw Hondekoeter nach ihrer Behausung zurück.

— Das kommt von Deinem vermaledeiten Hühnermalen! rief sie ihrem ängstlich harrenden Gemal entgegen. Das Geld muß uns werden, aber wir werden dennoch gegen die beiden Geldsäcke nicht aufkommen, wenn sie sich gegen uns vereinigen.

Die Myvrouw hatte richtig geahnt. Der Hafencommissar, entschlossen, sich von dem verhaßten Maler unter allen Umständen nicht zwingen zu lassen, hatte sich mit dem Rheder versöhnt, indeß er demselben die Hälfte seines Gartens zum Verkaufe anbot und erklärte, er sei gern bereit, die Hälfte des für das Bild bedungenen Preises zu zahlen, vorausgesetzt, daß er über das Gemälde verfügen dürfe.

Am andern Tage war Hondekoeters Gemälde mit folgender Inschrift ausgestellt: Zwei ehrliche Bürger dieser Stadt sind gezwungen worden, für dieses Bild zweitausend Gulden zu bezahlen. Sie schenken das Gemälde Demjenigen, welcher nachweist, daß dasselbe mehr als tausend Gulden werth ist.

Der arme Hondekoeter war trotz seiner zweitausend Gulden von diesem Tage an unglücklich. Er hielt sich, und zwar durch die Unersättlichkeit seiner Frau, entehrt und verfiel den bösen Mächten des Weines, um seinen Schmerz zu übertäuben. Er malte nur noch selten und mühte sich vergebens

ab, eine gute Landschaft zu Stande zu bringen. Seine früher von ihm so sehr geliebten Hühner gingen aus Mangel an Pflege zu Grunde und sein Lieblingshahn, welcher aufs Commando akademische Stellungen mit ausdauernder Ruhe annahm, blutete als der Letzte der Hühnerschaar unter dem Messer der Myvrouw, als der letzte jener zweitausend Gulden längst durchgebracht war. Der Maler verarmte völlig und starb an den Folgen seiner Excesse, 1695, einige Zeit später, als sein Bild mit den portugiesischen Hühnern für einen hohen Preis in die Sammlung des Statthalters der Niederlande übergegangen war.

Grabmal der Caecilia Metella.

Von Nikolaus Poussin.

Trotz aller glänzenden Heroen, welche Frankreich seit dem gewaltigen David auf dem Gebiete der Malerei aufzuweisen hat, liebt es der Franzose, Poussin als den großartigsten Meister der französischen Schule zu betrachten. Wie Corneille und Racine sich bis heute auf dem Gipfel des Parnasses von Frankreich behauptet haben, so steht Poussin als Maler auf dem höchsten Ehrenplatze, welchen ihm weder die Classiker, noch die Romantiker, oder die Realisten der neuesten Periode zu rauben im Stande gewesen sind.

Poussin hat diese hohe Stellung vor allen Dingen dem Umstande zu verdanken, daß er ein durch und durch französischer Genius ist. Er repräsentirt eine reiche Folge der glänzenden Facetten des französischen Nationalcharakters. Seine Empfindungsweise bildet den Grundton derjenigen des französischen Volkes. Er bietet nichts Fremdes, eben so wenig als Voltaire, und er scheint nur deshalb fremde Elemente in sich aufgenommen zu haben, um sich mit Hülfe derselben desto entschiedener als Franzose zeigen zu können.

In der Zeit des tiefsten Verfalles der Kunst, welcher im Anfange des 17. Jahrhunderts nicht allein über Frankreich, sondern auch über Italien hereingebrochen war, erhebt sich die edle Gestalt Poussins, um eine großartige Regeneration der Kunst dadurch zu bewirken, daß er die Hand nach derselben Quelle ausstreckte, aus welcher die Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Raphael schöpften — nach dem Alterthume. Vor Poussin hatten bereits die Caracci und ihre Schule diesen Weg eingeschlagen. Ihnen aber war die Natur selbst, welche der Antike zum Grunde liegt, fremd geblieben. Außer der Antike waren es nur noch die Gemälde der großen Meister des Cinquecento, durch welche sie der Welt der wirklichen Erscheinungen sich zu bemächtigen strebten. Die Nachfolger der Caracci waren in den geistlosesten Manierismus versunken. Die Kunst war auf die hohlste Aeußerlichkeit herabgebracht; es existirte nichts Eigenes mehr in der Auffassung und Darstellungsweise der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Künstler schienen nur noch in mythologischen Formeln denken zu können und ihre Erfindungsgabe war bis zur bloßen Combination des in der Kunst bereits zur Darstellung Gelangten abgeschwächt.

Auf der einen Seite standen die Nachfolger von Michel Angelo da Caravaggio, Ribera, Manfredi, Valentin, Guercino, deren beste Eigenschaft das Anlehnen an das Genre bildete. Diese Maler suchten, außer durch crasse Stoffe, namentlich durch die schroffe Behandlung ihrer Beleuchtung



Poussin pt. W. French sc.

Mausoleum of Grabmal der
Cæcilia Metella.

und Färbung, durch den bis auf die Spitze getriebenen Contrast, ihren Werken den Effect zu sichern. Guido und Albano boten noch eine Erinnerung an bessere Zeiten — sie vertraten, bei einer zerflossenen Zeichnung die Harmonie und Grazie, deren Herold einst Correggio gewesen war. Eine andere Richtung verfolgten Lanfranco und Pieter von Cortona, bei denen der theatralische Pomp, die sogenannte große Composition mit einer auf Ueberraschung berechneten Anordnung vorherrschte. Domenichino und seine Nachfolger bewiesen, daß die Nachahmung der großen Muster in der Kunst neben dem Streben nach einer naturkräftigen Erscheinung sehr wohl bestehen könne — diese Richtung aber war die am wenigsten einflußreiche. Auf Domenichinos Seite stellte sich Poussin und sehr bald hatte er seiner Richtung ein Uebergewicht errungen, das für die Kunst des 17. Jahrhunderts nicht nur, sondern auch für die Regeneration derselben im folgenden Saeculo von Bedeutung werden sollte.

Es war ein ernster, edler Geist, welcher in Rom mit Poussin in die Welt der Kunst eintrat. Es schienen sich in Poussin altrömische Festigkeit und gallisches Feuer vereinigt zu haben. Trotz seiner Neigung für alles Große, Heroische, war Poussin mit der ganzen Lebhaftigkeit und dem Scharfsinne des Franzosen, mit einer zarten Empfindung für das Sanftrührende, Elegische und einer großen Beweglichkeit des Geistes ausgestattet. Er war kein Fremdling auf dem Gebiete der classischen Literatur und hatte seinen Geschmack durch die besten Schriftsteller seiner Nation gebildet. Eine solche Persönlichkeit, mit einer umfassenden Darstellungsgabe ausgestattet, konnte kaum einen andern, als einen außerordentlichen Weg machen.

Nikolaus Poussin ward 1594 zu Andelys in der Normandie in einer Familie geboren, welcher der Dienst des Königs statt Ehren und Würden nur die Armuth gebracht hatte. Sein Vater hieß Jean Poussin und ward zu den Adelsgeschlechtern des Soissonnais gezählt. Die Mutter, Marie de Laisement, war die Witwe eines Procurators in Andelys, Namens Lemoine. Ein sonst unbekannt gebliebener Künstler, Quintin Varin, hat dadurch seinen Namen verewigt, daß er den Knaben Nikolaus über seinen Beruf zum Künstler aufklärte und ihm den ersten Unterricht ertheilte. Mit achtzehn Jahren — nothdürftig vorgebildet und getragen von dem Gefühl seiner innern Kraft — verließ Poussin das väterliche Haus und begab sich zu Fuße nach Paris, um — ein großer Maler zu werden.

Als Poussin in der Hauptstadt ankam, gab es hier kaum einen Maler von großem Rufe. Es war die Zeit der Minderjährigkeit Ludwigs XIII., während welcher man die Kunst fast völlig am französischen Hofe entbehren zu können schien. Martin Freminet malte einsam seine steifen Bilder in der Capelle zu Fontainebleau; der jüngere Franz Porbus, von Geburt ein Niederländer, war fast ausschließlich mit dem Malen von Bildnissen der Mitglieder der königlichen Familie, von Fürsten von Geblüt und Prälaten beschäftigt. Valentin und Blanchard waren noch in der ersten Jugend und verließen bald Paris, um sich nach Rom zu wenden. Simon Vouet, ein tüchtiger Maler, hatte sich mit dem französischen Gesandten nach Konstantinopel begeben, um den Türken eine Idee von der Kunst des Abendlandes beizubringen. Jene Schule, aus welcher ein Lesueur, Lebrun, Peter Mignard, Michel Dorigny hervorgehen sollten, war noch nicht gegründet. Maria de Medici, welche in der Erinnerung an die durch die Kunst weltberühmt gewordenen Paläste ihres Heimatlandes, Italien, die Absicht hegte, die Galerie Luxembourg ausmalen zu lassen, sah sich genöthigt, ihr Auge nach den Niederlanden zu richten, wo so eben der Stern des Rubens sich über den Horizont zu erheben begonnen hatte.

Nikolaus Poussin schloß sich in Ermangelung größerer Meister an zwei Maler an, welche er, wie sich bald zeigte, in jeder Hinsicht überflügelte. Der Eine war ein Portraiteur aus Mecheln, Ferdinand Elle; der Andere hieß Georg Lallemant, ein sehr handfertiger Mann, welcher sich vor-

zugsweise mit Tapetenmalerei befaßte und dieses Fach mit großer Geschicklichkeit betrieb. Lallemant, vor keiner noch so ungeheuerlich scheinenden Aufgabe zurückschreckend, und das Vollgefühl seiner überlegenen Kraft keinen Augenblick einbüßend, führte den Stift gleich einem Herrscher, um unerschöpflich seine Schaaren von Figuren zu entwerfen, welche von den Schülern so schnell wie möglich ausgemalt werden mußten. Poussin ward dieser Handwerksarbeit sehr bald überdrüssig und verließ den großen und sehr wohlhabenden Tapetenmaler, obgleich er keine Aussicht hatte, in der nächsten Zeit auch nur das Nothwendigste zu verdienen.

Der junge Maler ging von einem Gasthause in das andere, um Jemand zu finden, welcher geneigt war, sich von ihm portraitiren zu lassen. Auf diesen ziellosen Wanderungen traf er einen jungen Edelmann aus Poitou, welcher — den großen Maler in dem Jünglinge erkennend — ihm seine Unterstützung anbot. Dieser Freund führte Poussin in den Kreis seiner Bekannten ein und bewirkte, daß sich dem Maler die Sammlungen der reichen Kunstliebhaber für seine Studien öffneten.

Bei einem kunstsinnigen Gelehrten, dem Mathematiker des Königs, Courtois, sah Poussin zum ersten Male Zeichnungen von Raphael und Julius Romano und eine Sammlung von Kupferstichen nach bedeutenden Meistern. Wie mit Posaunentönen hörte er in seinem Innern die Worte erklingen: das ist die Kunst, wie sie in deinem Geiste lebt! Er hatte ein Spiegelbild seines künstlerischen Innern gefunden und nie hat Poussin wieder den Weg verlassen, welchen diese edlen, erhabenen, begeisterten Darstellungen ihm anzeigten.

Der junge Maler konnte sich von den Kupferstichen, namentlich von denjenigen des Bolognesers Marc Antonios, gar nicht trennen. Diesen Schatz mußte er fortan stets vor Augen haben. Mit mannhaftem Entschlusse griff er zum Crayon und fing die Blätter der Sammlung des Mathematikers zu copiren an. Im Fluge machte sich Poussin die Darstellungsweise der römischen Schule zur Zeit Raphaels und seiner unmittelbaren Nachfolger, was die Aeußerlichkeiten des Styls betraf, eigen, und die ersten Originalarbeiten, welche Poussin nach Vollendung seiner Copien lieferte, trugen den unverkennbaren Stempel seiner großen Vorbilder. Der junge Maler war kraftvoll, erfinderisch und stolz genug, um sich nicht in bloße Nachahmung zu verlieren. Eine reizende Lebensstellung schien dem aufstrebenden Künstler beschieden. Jener junge Edelmann aus Poitou, dessen Namen die Geschichte nicht aufbewahrt hat, lud den Maler ein, mit ihm den Aufenthalt auf seinem Schlosse in der Heimat zu theilen.

Um des Malers Selbstgefühl zu schonen, machte der Edelmann ihm den Vorschlag, verschiedene Säle des Schlosses nach seinem Geschmack mit Malereien zu versehen. Entzückt nahm der Arme, Isolirte, den Vorschlag seines reichen Freundes an und reiste mit ihm nach jenem Asyl, das Poussin sich mit aller Kraft seiner Phantasie zu einem poitevinischen Paradiese ausgemalt hatte. Hier war volle, arkadische Muße für gründliche Studien, hier war unverfälschtes, mächtiges Walten der Natur und die Hallen der alten Dynastenburg legten ihre reichen historischen Schätze dem Kunstjünger für die Wiedergabe durch seinen Pinsel zu Füßen.

Bald aber entdeckte Poussin, daß das Schicksal ihm nichts, als eine bittere Probe der Festigkeit seines Charakters auferlegt habe.

Die Mutter des jungen Edelmanns, eine adelstolze, herrische Frau, trat dem armen, geistvollen Gaste mit brutaler Verachtung entgegen. Für diese Megäre schienen die Künstler, ihrer Beschäftigung nach, zu den überflüssigen Menschen, den Tagedieben und Vagabunden zu gehören. Die Schloßfrau legte hohen Protest ein, daß der fremde Jüngling Hand an die Räume lege, in denen seit Jahrhunderten edle Herren und Damen gehaust hatten, ohne der frivolen Spielereien eines Malers zu bedürfen. Am Ende verstand sich die Burgfrau dazu, Poussin Wohnung und Kost zu

geben, vorausgesetzt, daß der Maler sich verpflichte, das Holzwerk der Dorfkirche neu anzustreichen und in den Mußestunden dem Gärtner mit Wassertragen und sonstigen Dienstleistungen an die Hand zu gehen. Poussin war nicht im Stande, über diese Zumuthung in Zorn zu gerathen — die Einfältigkeit und Gemeinheit jenes adeligen Weibes konnte nur noch kalten Ekel erregen. Mit dem lebhaftesten Bedauern über das Loos seines Freundes, welchem das Schicksal eine solche schreckliche Mutter beschert hatte, schied der Maler von seinem poitevinschen Paradiese. Tief betrübt ging der Arme mit seinem Ranzen auf dem Rücken denselben Weg zu Fuße, welchen er auf der Hinreise in die Provinz, gezogen von raschen Pferden, das Herz voll von glücklichen Empfindungen, den Kopf mit den reizendsten Ideen angefüllt, zurückgelegt hatte.

In Paris erwartete ihn das bekannte Elend. Sein innerstes Wesen sträubte sich, abermals diese schrecklichen Hungertage, diese Jagd nach dem Mittag- oder Abendessen zu beginnen und er entschloß sich nach einigen Tagen schon, seine Heimat aufzusuchen, da er dort wenigstens vor dem Hunger sicher war. Es war ein bitterer Entschluß, ohne eine einzige seiner hochfliegenden Hoffnungen realisirt zu haben, zu dem väterlichen Herde zurückzukehren. Nikolaus tröstete sich aber damit, daß er sehr bald einige Bilder vollendet haben werde, deren Ertrag ihn in den Stand setzen konnte, seine Reise nach Italien zu unternehmen — denn daß die französische Hauptstadt ihm nichts bieten konnte, als den Tod aller seiner höheren Fähigkeiten, war ihm zur Gewißheit geworden.

In Andelys müssen die Verhältnisse sehr trüber Natur gewesen sein; denn Nikolaus befand sich sehr bald wieder auf der Landstraße und suchte bei den Patronen von Kirchen und den Vorstehern von Klöstern und gelehrten Schulen Arbeit. Von dieser Reiseperiode ist sehr wenig bekannt geworden. Es ist jedoch sicher, daß der edle Jüngling genöthigt wurde, die Mildthätigkeit in Anspruch zu nehmen und nicht allein ausnahmsweise, sondern Tag für Tag zu betteln, während seine Angehörigen glaubten, der Maler habe sich unter Glück verheißenden Umständen nach Rom begeben.

Gewiß ist es aber, daß Poussin auf dieser schrecklichen Reise Lyon berührte. Er kam hier eben an, als die Jesuiten großartige Vorbereitungen für das Fest der Stiftung ihres Ordens trafen. Poussin erlangte es, daß ihm die Ausführung von sechs umfangreichen Transparenten übertragen wurde, welche Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Ignaz Loyolas und Franz Xaverii enthalten sollten. Es waren nur noch acht Tage Zeit; aber Poussin, an seinen großen Tapetenkünstler Lallemant gedenkend, machte sich muthig ans Werk und brachte, was zunächst die Hauptsache war, seine sechs Bilder zur richtigen Zeit fertig. Die Darstellungen waren so über alle Erwartung großartig ausgefallen, daß sich die Jesuiten zur Zahlung des doppelten von Poussin geforderten Preises bewogen fanden.

Es scheint, als wenn der junge Künstler im Vertrauen auf diesen Erfolg bereits jetzt den Versuch gemacht habe, Rom zu erreichen. Er soll bis Florenz gekommen und dort durch den äußersten Mangel gezwungen worden sein, wieder nach Frankreich umzukehren. Wenigstens behauptete Poussin in seinen späteren Jahren, daß er zwei Mal allein und zu Fuß die Alpen überstiegen habe. Wahrscheinlich waren es die Jesuiten, welche sich während dieser abenteuerlichen Fahrt seiner annahmen, denn auch in Paris erscheinen Mitglieder dieses Ordens als seine Beschützer.

Poussin nahm das Mal im Collège de Laon seine Wohnung. Er fand in dem Zeichner und Maler Philipp de Champagne einen kenntnißreichen, aber armen Freund und durch ihn machte er die Bekanntschaft des Cavaliere Marini, eines Dichters von einiger Bedeutung, dessen lachende, heitere Gesänge noch heute nicht werthlos geworden sind. Dieser neue Anakreon faßte zu dem jungen Maler eine lebhafte und aufrichtige Zuneigung, war entzückt über die Vorliebe desselben für

die Antike, las ihm seine Verse und sein größeres Gedicht „Adonis" vor, zeigte ihm den Weg, die alten Classiker zu studiren und machte ihn mit der mythologischen Welt der Griechen und Römer genauer bekannt.

Besonders seines jungen Freundes wegen entschloß sich Marini, nach Rom zu gehen. Als der Cavalier seine Vorbereitungen zur Abreise beendigt hatte, empfing Poussin von der Zunft der Goldschmiede in Paris den ehrenvollen Auftrag, für ihre Capelle in der Kathedrale Notredame ein Votivbild — den Tod der heiligsten Jungfrau — zu malen. Marini überließ Poussin vorläufig seinen Arbeiten, versah ihn mit Gelde und reiste allein nach Rom. Mit reichem Beifalle und guter Belohnung für sein Werk, verließ im Frühjahre 1624 Poussin ebenfalls Paris und kam endlich glücklich in der ewigen Stadt an.

Der Cavaliere Marini stellte seinen Schützling dem Cardinal Barberini, jenem berühmten Freunde und Kenner der Kunst mit den Worten vor: „Vederete un giovane, che a la furia del diavolo" — Ihr werdet einen Jüngling sehen, welcher das Feuer eines Dämons besitzt. Marino machte bald darauf einen Ausflug nach Neapel — und starb hier. Barberini ward in die Legationen gesandt und so stand Poussin — da sich ein anderer Gönner, der Marchese Marcello Sacchetti nicht um ihn bekümmerte — in Rom allein. Es kam eine Zeit für Poussin, welche dem Pariser Elend nichts nachgab. Seine Bilder wichen so sehr von dem herrschenden Geschmack ab, daß er oft kaum mehr, als die Leinwand bezahlt erhielt. Er verkaufte zwei Schlachtbilder, und zwar keine kleinen, für sieben Scudi, einen Propheten von großer Schönheit für acht Livres, das später so sehr gepriesene Bild, „die Philister", für sechzig Thaler.

Von großer Bedeutung wurde für Poussin die Bekanntschaft mit einem Bildhauer, Franz Duquesnoy, von den Italienern nach seiner Heimat „il Fiamingho", der Flamänder, genannt. Beide Jünglinge besaßen denselben Enthusiasmus für die antike Sculptur. Beide waren geistvoll, feurig, wißbegierig und endlich war der Eine so arm wie der Andere. Sie wohnten zusammen, und arbeiteten und studirten gemeinschaftlich. Während Duquesnoy strebte, die stolze Festigkeit und theilnahmlose Ruhe der antiken Bildwerke zu besiegen und die reinen Formen derselben mit einem gefühlvollern Ausdrucke auszustatten, richtete Poussin seine Anstrengungen dahin, die tadellose Form in die manieristisch versunkene Malerei wieder einzuführen.

Die Jünglinge gingen mit dem größten Ernste und mit einer genialen Umsicht zu Werke Sie studirten, zeichneten und modellirten die griechischen Antiken, übten sich in der Mathematik, Perspective, Optik, und Poussin begann, unter Beihülfe des jungen Bildhauers l'Algarde das schwierige Werk, die meisten der in Rom vorhandenen antiken Bildwerke: die Niobiden, Laokoon, die Ringer, den ruhenden Herakles, den Antinous u. s. w. messen. Das Resultat der Messungen des Antinous ist im Original in der Bibliothek Massimi aufbewahrt; die übrigen Messungen sind verloren gegangen.

Die Welt des classischen Alterthums machte einen solchen tiefen Eindruck auf Poussin, daß seine Darstellungsweise für immer den Stempel derselben trug. Der Cardinal Barberini hatte nach seiner Rückkehr kaum die Arbeiten Poussins überblickt, als er auch über die Richtung, in welcher dieser Genius excelliren würde, im Klaren war. Der Kirchenfürst trug dem Jüngling auf, den „Tod des Germanicus" zu malen. Poussin, endlich auf dem Punct angelangt, seine ganze Kraft auf einen, seinem Innern entsprechenden Gegenstand concentriren zu können, schuf eines seiner Meisterwerke.

Sein Germanicus gehört zu den Bildern, welche, ein Mal gesehen, nie wieder aus dem Gedächtnisse verschwinden. Die Figuren sind edel, kernig — wahre Römer, Weltbezwinger, und dennoch

ist die Stimmung elegisch. Germanicus zeigt keinen Schmerz, das Leben zu verlassen, sondern scheint nur traurig, vergiftet dahin sinken zu müssen, ohne den Haß der Bosheit verdient zu haben. Das Hauptlicht ist auf der Figur des Helden vereinigt. Die Gruppen sind klar, voll Theilnahme an dem Vorgange, vielleicht aber erscheinen die Gesichter kälter, als die Attituden. Dagegen zeigt sich die zu Häupten des Sterbelagers trauernde Agrippina in höchst bewegter, meisterhafter Weise. Gleich dem Griechen, welcher den Agamemnon bei der Opferung Iphigenias mit verhülltem Antlitze malte, stellte Poussin die Gattin des Germanicus dar, wie sie das Gesicht in den Händen verbirgt. Der Cardinal fand den Ausdruck in dieser Figur unübertrefflich, lobte aber, als feiner Kenner, eben so sehr den Gedanken des Künstlers, durch die Verhüllung des heftigsten Schmerzausbruches die gemessene, philosophische Stimmung des Gemäldes in ihrer Harmonie bewahrt zu haben.

Ein fernerer Auftrag ward dem Maler durch den Wunsch Barberinis, eine Darstellung von der Eroberung Jerusalems durch Titus zu besitzen. Dies war ein Stoff, bei welchem Poussin seine nicht geringen Kenntnisse des römischen Alterthums entfalten konnte. Vielleicht wäre sein Bild besser, wenigstens kraftvoller, drastischer geworden, wenn er nicht auf den Weg gekommen wäre, sein archäologisches Wissen, seine historischen und ethnographischen Studien bemerkbar darzulegen. Dies war allerdings kein erträumtes Jerusalem, sondern die Hierosolamys des Flavius Josephus, mit der stolzen Burg Antonia und dem felsenfesten Tempel auf dem Berge Davids. Dies war das wahre Terrain des fürchterlichen Kampfes und keine, mit allgemeinen orientalischen Merkmalen versehene, erfundene Gegend. Diese Römer waren gewappnet, wie solches der strenge Kriegsbefehl erheischte und wer genau unterrichtet ist, findet sogar die Soldaten der spanischen Legionen des Vespasianus, die Gallier der Provinz, die Rhätier und die Söhne der Weltstadt selbst heraus — im Ganzen genommen aber hat Poussin mehr Material zu einem Bilde zusammengebracht, als dasselbe wirklich organisch verarbeitet. Der Antiquar hatte den Künstler mit seiner Kälte und Trockenheit erfüllt.

Noch ein weiteres großes Bild von bedeutend größerm, künstlerischem Werthe ist die „Pest der Philister." Hier macht sich die ganze Lebhaftigkeit der Phantasie Poussins geltend. Die philistäische Stadt Azoth öffnet sich dem Blicke mit ihren stolzen Tempeln, als Schauplatz des tausendfachen Schreckens. Allenthalben liegen und fallen Todte, Sterbende, Zuckende, mit den ersten Anfällen der geheimnißvollen Krankheit Ringende — Vornehme und Bettler, riesenstarke Männer und gebrochene, säugende Mütter mit ihren Kinderschaaren. Der Oberpriester, von den Senatoren der Stadt umgeben, starrt entsetzt auf das gewaltige Bild des Götzen Dagon, welcher, Hände und Haupt abgehauen, auf der Schwelle seines Tempels liegt. Ein Pesthauch scheint die Lüfte zu durchziehen und von den Todten und Sterbenden aufzusteigen, denn die Flüchtigen verhüllen Mund und Nase und eilen mit abgewandtem Gesicht von dannen. Eine ungeheure Schaar von Ratten erscheint, um die Qualen der Philister zu vollenden, welche es wagten, sich der Bundeslade des Herrn Zebaoth zu bemächtigen.

Mit diesen Gemälden war der Ruf Poussins begründet. Dies war ein Geist, für die größten künstlerischen Stoffe nicht zu schwach; ein Meister in der Darstellung einer edlen Form, mächtig der stärksten, äußerlichen Bewegung und voll von jenem Genie, vermöge dessen der Künstler seine Gruppen ordnet, wie ein Feldherr seine Truppen. Weniger stark erschien Poussins Begabung für den unverfälschten Ausdruck unmittelbarer Empfindungen und wenn er bei einer oder der andern Figur die Bewegung glücklich aus dem Innern hervorbrechen läßt, so ist der Effect oft nur deshalb so schlagend, weil sich solche glücklich gerathenen Figuren in einer innerlich kalten Umgebung befinden.

Poussin war, wie wenige andere Maler durch die Richtung seines Geistes, durch die Art seiner künstlerischen Begabung, durch seine Studien auf die monumentale Malerei hingewiesen. Durch die

Allgemeinheit im Ausdrucke seiner meisten Köpfe wurden seine Staffeleibilder — bei denen eine naturwahre Durchbildung des Individuellen unerläßlich ist — kalt und conventionell, während im Frescobilde jene antik schematistische Behandlung der Köpfe bei der sprechenden, körperlichen Action in den meisten Fällen genügt, oder doch kaum gestört haben würde.

Für die eigentliche Malerei, für eine charakteristische, feine Farbengebung mit einer strömenden Breite in den Tinten besaß Poussin wenig Sinn. Seine Kraft liegt in der Idee, in der Größe seiner Conception, wozu noch eine genaue Lichtführung bei einer festen Perspective kommt. Nirgend war er mehr in seinem Elemente, als wenn er sich auf antikem Boden bewegte und er hat selbst wenige Landschaften gemalt, welchen er nicht durch Einführung classischer Reize den damals sogenannten „heroischen" Stempel aufgedrückt hätte.

Der erste große Triumph Poussin's war seine Berufung nach Paris, um für Ludwig XIII. eine Reihe von Gemächern des Louvre und die große Galerie dieses Palastes mit Gemälden zu schmücken. Poussin konnte sich — neu verheirathet, wie er war — jedoch kaum entschließen, Rom zu verlassen. Endlich machte sich Poussin im Jahre 1640 — jedoch ohne seine Gattin, die Schwester des Malers Kaspar Dughet — auf und kam in Paris an. Der König empfing ihn mit großer Freude. „Voilà Vouet bien attrapé!" rief er mit Bezug auf Simon Vouet, den Poussin auszustechen bestimmt war.

Poussin ward zum ersten Maler des Königs und Director aller artistischen Unternehmungen ernannt und empfing einen Gehalt von dreitausend Livres. Nachdem er eine Menge von Kleinigkeiten — fast unwürdig eines Poussin — für die Zwecke der königlichen Druckerei, Ornamente für Zimmerverzierungen, Kaminstücke, sogar ornirte Bücherdeckel auf Befehl geliefert hatte, fing der in eine sehr gedrückte Stimmung hineingerathene Künstler bereits an, Pläne für seine Rückkehr nach Rom zu machen, als der Wunsch des Königs ihn zum Beginn der in Aussicht gestellten großen Arbeiten veranlaßte. Poussin mußte in den Tuileries elegante Gemächer beziehen und lieferte acht große Cartons mit Darstellungen aus dem Alten Testament für die Ausführung durch die Tapetenweber. Für die Capelle des Schlosses St. Germain malte Poussin ein „Abendmahl", das seinen zahlreichen Neidern die willkommenste Gelegenheit für hämische Angriffe darbot. Getreu seinen Ansichten von historischer Treue hatte der Künstler den Heiland und seine Jünger sich um den Tisch lagern lassen. Eine an der Decke hängende Ampel beleuchtete die in natürlicher Größe ausgeführten Figuren. Vielleicht ist dies „Abendmahl", wenn von dem Zwecke der Erregung einer religiösen Erhebung abgesehen wird, eines der besten Bilder, welche Poussin lieferte. Dies herrliche Genrestück galt jedoch seinen Feinden als ein Beweis, daß Poussin — zunächst ein ganz irreligiöser Mensch — nicht im Stande sei, ein Bild zu malen, das der Würde einer Kirche, oder einer königlichen Behausung entspreche.

Dennoch bestand Ludwig XIII. darauf, daß Poussin seine Vorbereitungen treffe, um in der Louvre-Galerie die „Arbeiten des Hercules" auszuführen. Der Bau der Galerie war von dem ersten Architekten des Königs, Lemercier, geleitet. Dieser ließ an der gewölbten Decke die Abtheilungen bezeichnen, innerhalb deren der Maler seine Gebilde zu produciren hatte. Diese architektonischen Anordnungen waren an und für sich unschön; besonders ungeeignet aber für den Effect der als völlige Nebensache behandelten Gemälde. Poussin begann daher in seiner directorialen Befugniß damit, die Galerie für seine Absichten umändern zu lassen, und ließ zuerst eine Reihe von sehr schwerfälligen Consolen herunterschlagen, welche Lemercier, zu seinem nicht geringen Stolze, gleich einer Reihe von Musketieren der ganzen Länge der Galerie nach, hatte aufmarschiren lassen.

Damit hatte Derjenige, welcher von seinen Feinden als ein unverschämter Eindringling bei

Hofe betrachtet wurde, das Signal zum offenen Kampfe gegeben. Lemercier schrieb ein Pamphlet über den „Vandalismus des Malers des Abendmahls"; Simon Vouet, welcher den König seit Jahren im Pastellmalen unterrichtete, ohne daß die Majestät den geringsten Fortschritt gemacht hätte, machte seinen Einfluß gegen den insgeheim gehaßten Nebenbuhler geltend und Fouquières, der flamändische Landschafter, der nur noch mit dem Degen an der Seite malte, seit ihn der König baronisirt hatte, schrie Zeter und hetzte die Höflinge und, was noch schlimmer war, die Damen des Hofes Poussin auf den Hals. Es kam so weit, daß sich der Meister gegen seine Feinde vertheidigen mußte. Er that dies mit der Würde und der Kraft eines Leuen. Die Phalanx seiner Feinde war jedoch so leicht nicht zu vernichten, sondern wehrte sich tapfer, da sie für das nackte Leben kämpfte. Ein neues Bild Poussins, „Das Wunder des heiligen Franz Xaverii", welches die Jesuiten bestellt hatten, lieferte den Angreifern neue Waffen. Es ward gegen Poussin geltend gemacht, daß der Christus, welcher auf jenem Bilde erscheint, mehr einem blitzeschleudernden Jupiter, als einem Gnade und Erbarmen spendenden Versöhner gleiche; daß die Umrisse der Figuren trocken und geistlos seien und das Colorit den völligen Mangel eines künstlerischen Farbensinnes documentire.

Allerdings gehört der „Franz Xaver unter den Japanesen" nicht zu Poussins gelungensten Werken. Namentlich ist die Färbung, welche überhaupt nicht die starke Seite Poussins bildete, mangelhaft. Dennoch besaß das Bild eine Menge von Vorzügen in der großen Bewegung der Figuren; in der, stellenweise unübertrefflich schönen Draperie — welche besonders bei der reizenden, jungen Japaneserin zu bewundern ist, die sich so eben emporrichtet — so wie in der erhabenen Auffassung, die durch die ganze Composition geht. Das Cartonmäßige konnte indeß dieses Bild nicht verleugnen. Eigentlich hätte diese Arbeit den jungen Meister als ganz besonders für die Frescoarbeiten der Galerie geeignet erscheinen lassen müssen. Das feindliche Kleeblatt gewann den König, der kraft seiner Pastellstudien als Farbenkenner sprach, für seine Ansicht, daß Poussin verunglückte Bilder liefern könne und gegen dies Urtheil konnte Maria de' Medici mit ihrem als rein subjectiv betrachteten Beifalle nicht aufkommen. Ungeachtet dieses Triumphes der Feinde ward dem Poussin der Auftrag, die Galerie des Louvre zu malen, weder entzogen, noch wagte es der König, den Künstler in seiner directorialen Machtvollkommenheit zu beschränken.

Poussins Entschluß war bereits gefaßt. Er verschmähte es, den Kampf mit dem Neide, der Unwissenheit und der Verleumdung weiter durchzufechten. Er legte seine bereits weit vorgeschrittenen Vorarbeiten für die Galerie nieder und malte ein Bild, das als die Antwort des Genies auf die Angriffe der Gemeinheit erscheint. Dies ist seine „Wahrheit", eine hehre weibliche Gestalt, welche von Saturn — der Zeit — dem Laster, der Verleumdung zum Trotz, zum Himmel emporgetragen wird. Das Gemälde ist in der Linienführung nicht klar und gefällig und die Bewegung der Figuren erscheint von einer fast theatralischen Absichtlichkeit. Jedenfalls aber sind die Formen voll Feinheit und Kraft und das Ganze macht den Eindruck einer stolzen, siegreichen Freiheit.

Und frei ward der Maler. Dem Könige gegenüber, welcher in seiner Besorgniß, den Künstler zu verlieren, die gut gemeinte Beleidigung aussprach: daß er Poussin vor der Kritik seiner Feinde schützen werde, machte der Künstler die Sehnsucht nach seiner Gattin geltend. Es ward ihm endlich gestattet, nach Rom zurückzukehren, um seine Frau zu holen. Als Poussin jedoch im Galopp durch das Thor von Paris abritt, gab er sich das feierliche Versprechen, die Hauptstadt seines Vaterlandes nie wieder zu betreten. Im November 1642 langte der Künstler wieder in seinem geliebten Rom an. Ein unbeschreibliches Gefühl von Glück durchströmte ihn, als er sich bei den Seinigen und im Kreise seiner Freunde wiederfand, als er wieder — anstatt mit einem Lemercier, Vouet und Fouquières — mit Claude Lorrain, Sandrart und Freund Bamboccio verkehren konnte. Ludwig XIII.

bezeugte, als er die Gewißheit erhielt, daß Poussin nicht nach Paris zurückkehren werde, seine Hochachtung gegen den Künstler dadurch, daß er demselben eine Pension von jährlich tausend Thalern aussetzte.

In vollster Ruhe widmete sich Poussin aus allen Kräften der Kunst. Seine glückliche Ehe war kinderlos. Allein mit seiner schönen Gattin bediente sich der Künstler selbst, um nicht durch die unangenehmen Eigenschaften eines Dieners gestört zu werden. Die Thätigkeit, welche Poussin entwickelte, ist Staunen erregend. Gleich einem Leonardo da Vinci, Raphael und Giulio Romano — mit welchem Letztern Poussin beiläufig gesagt mehr als einen ähnlichen Zug besitzt — griff Meister Nikolaus auf die verschiedensten Felder und zeigte allenthalben seine unerschöpfliche Kraft, den Gegenständen seiner Darstellung den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Niemals fällt er in das Gewöhnliche, Triviale, sondern nimmt stets seinen Flug zu dem Edlen, Großen und Erhabenen. Die „ungula leonis“ findet sich auf jedem seiner Bilder.

Die Bibel, die Legende, die Weltgeschichte, die Mythologie, die Werke der Dichter lieferten die Stoffe für den rastlosen Darstellungsdrang dieses edlen Geistes. Seine „Rebekka am Brunnen“, den Sklaven Abrahams, Elieser, begrüßend, welcher im Begriff ist, das junge Mädchen für die Braut seines jungen Herrn zu erklären; die wüthende „Armida“; das „Testament des Eudamidas“; „Moses“, Wasser aus dem Felsen schlagend; der „Raub der Sabinerinnen“; die „Arkadier“ und die „Hamadryade“ von einem Satyr getragen; die in raphaelischem Geiste gemalte „Uebergabe des bindenden und lösenden Schlüssels“; „Polyphemos“ — gleich einem Felsen auf einem Berge sitzend; „Adonis und Venus“; Landschaften mit herrlichen Ruinen und inhaltreicher Staffage; „Pyrrhus“, als Kind vor seinen Feinden gerettet; „Coriolanus“; die „Zeit“, welche die Jahreszeiten tanzen läßt: die „Marter des heiligen Bartholomäus“; die „Entzückung des Apostels Paulus“; das „Bild des Menschenlebens“; ein „Orkan“ — alle diese Gegenstände fügen sich unter der Hand Poussins, welchem in seiner Universalität unter den Malern Frankreichs nur Horace Vernet gleich kommt, obwohl sonst diese beiden großen Franzosen unendlich verschieden sind.

Poussin besaß in seinen Gemälden wie in seiner persönlichen Erscheinung entschiedene Züge eines Helden und Philosophen, mit scharfem, feinem Geiste, und edlen, reinen Empfindungen. Wie Corneille als Dichter, so wird Poussin als Künstler stets als der glänzendste Typus altfranzösischen Genies gefeiert werden.

Poussin starb, geistig kräftig bis an sein Ende, am 19. November 1665.

Prinz Ruprecht von der Pfalz.

Nach Anton van Dyck.

In dem Prinzen Ruprecht von der Pfalz tritt uns eine der merkwürdigsten Gestalten des an eigenthümlichen, abenteuerlichen, heldenhaften Erscheinungen so außerordentlich reichen 17. Jahrhunderts entgegen. Geistvoll, feurig, tapfer, den Wissenschaften und den Künsten zugewandt, erscheint dieser Sprößling des böhmischen Königs, des unglücklichen Friedrichs von der Pfalz und der schönen englischen Königstochter, Elisabeth, für deren Rechte der Herzog Christian von Braunschweig seine Fahne mit der Inschrift: „Pour Dieu et pour Elle!“ zu entfalten.


Anton van Dyck pt.

W. French sc.

Prinz Ruprecht

von der Pfalz.

In früher Jugend bereits ward Ruprecht von Gefahren und Abenteuern umwogt. Aus der glänzenden Hofhaltung des Kurfürsten zu Heidelberg, aus diesem Paradiese am Neckar, ward der Knabe sammt Aeltern und Geschwistern hinausgeschleudert, um in Böhmen eine verhängnißvolle Huldigung als einer der Erben der czechischen Königskrone zu empfangen.

Dann kam die furchtbare Schlacht bei Prag, welche Friedrich V. zu einem länderlosen, irrenden Flüchtlinge machte. Von dem Vater seiner Gemalin beim englischen Könige Jakob I. auf die feigste Weise im Stiche gelassen, floh Friedrich von einem Lande zum andern. Oft konnte das unglückliche Paar kaum so viel Geld auftreiben, um Fuhrwerk für sich und seine Angehörigen zu schaffen. Auf dem Zuydersee im fürchterlichsten Winterwetter in einer elenden Barke umher geschleudert, ertrank der Bruder Ruprechts vor den Augen der jammernden Fürstenfamilie. Meuchelmörder versuchten es, Friedrich V. und seine Gemalin aus der Welt zu schaffen — fürwahr eine Schule, in welche selbst eine von Natur weniger mit Muth begabte Natur, als die des Prinzen, zum Helden gestempelt werden mußte. Früh schon, kaum siebzehn Jahr alt, erscheint der Prinz Ruprecht auf dem Kampfplatze gegen die Kaiserlichen und wurde 1638 ein Gefangener der Feinde; bis zum Jahre 1642 blieb er in einer oft harten Gefangenschaft — dann ward er befreit. Die Geschichte dieser Gefangenschaft ist ein ganzer Roman.

Der Prinz eilte nach England, um dort Hülfe zu suchen. Dort war sein Onkel, Karl I., auf den Thron gekommen — ein bedrängter Monarch, welcher sich seiner eigenen Unterthanen nur noch mit Mühe erwehrte. Während Ruprecht ursprünglich darauf angewiesen wurde, die freiere geistige Richtung, als deren Opfer seine Aeltern gelitten hatten, zu verfechten, brachten ihn die Umstände in das Lager Derjenigen, welche in England einen starren Absolutismus, einen mehr als halb katholischen Gewissenszwang aufrecht zu erhalten strebten.

Prinz Ruprecht machte sich sehr bald als einen der besten Führer im königlichen Heere geltend. Er war jedenfalls der am meisten ritterliche jener stolzen, tapferen Cavaliere, welche gegen die Bürger und Bauern angemaßte Kron-Prärogative und feudale Berechtigungen vertheidigten. Der pfälzer Prinz erscheint hier in einem schiefen Lichte, mit welchem uns seine eigene Freisinnigkeit nicht zu versöhnen vermag. Im besten Falle ist Ruprecht in seinen Kämpfen auf englischem Boden ein Landsknecht, welchem es gleichgültig war, für welche Sache er focht, vorausgesetzt, daß er seinem Drange nach tapferen Thaten, seinem Streben nach Kriegsruhme genügen konnte.

Bei Worcester, bei Kington, bei Bristol und Newark kämpfte Ruprecht mit glänzendem Erfolge; aber bei Marstonmoor und Naseby erlag er den fanatischen Schaaren der Independenten und mußte Bristol nach wackerer Vertheidigung an Fairfax übergeben. Für dieses letztere Kriegsunglück ward der Prinz — auf das Andringen seiner zahlreichen Neider im königlichen Heere — auf eine unwürdige Art gestraft. Der Fremde, welcher den Platz eines Großadmirals, sogar die Würde eines Herzogs von Cumberland mit dem Degen in der Faust errungen hatte, ward aller seiner Ehren für verlustig erklärt und für immer des Landes verwiesen.

Nach der Hinrichtung Karls I. kehrte Ruprecht jedoch zurück, um den Aufstand der Flottenmannschaften zu Gunsten Karls II. zu leiten. Irland, auf dessen Empörung Alles ankam, hatte jedoch nicht Kraft genug, die Blutströme zu rächen, welche Cromwell hier vergossen hatte. Ruprecht, obwohl ein tüchtiger Capitän zu Lande, war indeß ein weniger guter Admiral. Die Wogen und Stürme des Canals, welche schon so manche großartig angelegte Flottenexpedition vernichtet hatten, bewiesen sich ihm so ungünstig, daß er nach schwerem Verluste sich durch die Fahrt nach Westindien retten mußte. Hier war ebenfalls kein Asyl für den Condottiere und er segelte nach Frankreich und übergab den von Karl II. an Frankreich verkauften Rest seiner Flotte den Franzosen.

Das Ende der Laufbahn des Prinzen war reich an äußeren Ehren. Nach der Restauration berief ihn Karl II. nach England und übergab ihm das Commando der Flotte. Er befehligte die alliirte englisch-französische Armada 1673 gegen die Holländer, konnte aber wenig ausrichten. Seine geringen Erfolge mochten das Mal in seiner Abneigung liegen, ein frei aufstrebendes Volk unterjochen zu helfen. Müde der Intriguen seiner höfischen Widersacher übernahm er das Amt eines Gouverneurs des königlichen Schlosses zu Windsor und führte ein gänzlich zurückgezogenes Leben. Mit Chemie und Physik beschäftigt, machte der Prinz manche nützliche Erfindung. Er fand z. B. die nach ihm „Prinzmetall" benannte Mischung. Ruprecht kann sich auch das Verdienst zueignen, daß er die, von dem hessischen Oberstlieutenant Ludwig von Siegen erfundene Schabkunst in England einführte.

Prinz Ruprecht traf diesen Officier 1654 in Brüssel, und da Beide gleiches Interesse für die Kunst beseelte, so war der Herzog bald Mitwisser des von Siegen bisher bewahrten Geheimnisses. Sie stellten Beide gemeinschaftlich Versuche an, allein die Technik und die Zubereitung war dem Prinzen bald zu mühsam, und es scheint demnach die durch Sandrart, Vertue und Descamps erhaltene Tradition, das Ruprecht sich einen Gehülfen genommen, Grund zu haben. Dieser Gehülfe, welchem der Prinz unter dem Siegel der Verschwiegenheit das Geheimniß mittheilte, war der Maler Wallerant Vaillant, der von 1656 an in gleicher Manier Blätter lieferte, und durch welchen dieselbe in Holland und in Deutschland bekannt wurde.

Der Zeitpunct, in welchem durch den Prinzen diese Kunst in England bekannt wurde, fällt in das Jahr 1661. Doch vergaß der Prinz in seiner glänzenden Lage keineswegs seiner Kunst, sondern fuhr im Gegentheile fort, dieselbe auf eine noch höhere Stufe zu bringen. Jetzt theilte er sein Geheimniß dem J. Evelyn mit, der damals an einer Geschichte der Kupferstecherkunst in England arbeitete, welche unter folgendem Titel erschien: „Sculptura or the history and art of chalcography and engraving in copper. To which is annexed a new manner of engraving, or Mezzo-Tinto, communicated by his Hyghnes Prince Rupert to the Author of his treatise. London 1662, 8."

Der Prinz zeigte Evelyn seine Blätter, und machte ihn den 13. März 1661 mit der ganzen Behandlung praktisch bekannt, wahrscheinlich durch das Blatt mit dem Kopfe des Henkers, welches in dem genannten Werke vorkommt. Evelyn war davon bis zur Bewunderung überrascht, und seine Lobeserhebungen machten ganz England auf die Kunst des Prinzen aufmerksam, der gewöhnlich als der Erfinder derselben angesehen wurde. Sein Erfindungstalent war aber auch wirklich groß, und sein Streben ging stets auf neue Entdeckungen. Nachdem einmal die Mezzotinto-Manier bekannt geworden war, scheint er sich wenig mehr um dieselbe bekümmert zu haben, denn sein letztes Blatt ist von 1664. Dagegen aber machte er in der Hydraulik, in der Verfertigung astronomischer Instrumente, in der Pulverfabrication, im Schmelzen der Metalle, in der Kanonengießerei, in der Glasfabrication ꝛc., die glücklichsten Versuche. Die Herzogin von Orleans sagt in ihren „Memoires et Fragmens historiques", wovon mehre Ausgaben bekannt sind, und die letzte von 1832 ist, sie habe in London gehört, man habe ihren verstorbenen Onkel, den Pfalzgrafen Ruprecht, für einen Zauberer, und seinen großen, schwarzen Hund für den Teufel gehalten, und es seien alte Regimenter geflohen, wenn er vor dem Feinde erschien. Dieser berühmte und edle Zauberer, dessen Leben im Kriege wie im Frieden gleich berühmt war, starb 1682 in seinem Hause in Springgarden.

Der Prinz war ein trefflicher Arbeiter mit der Radirnadel und dem Stichel. Unter seinen eigenhändig gefertigten Blättern sind besonders ausgezeichnet: „Der Bettler", ein „Reiter im Mantel" in einer sehr malerischen Landschaft, die „beiden Soldaten", der „Eremit", das „Bildniß Tizians". Als „Erfinder der Schwarzkunst" stellt ihn ein Stich von W. Vaillant dar.

Die Beziehungen des Prinzen Ruprecht zu van Dyck waren in den Jugendjahren des Erstern sehr intimer Natur. Es ist behauptet, daß der große Niederländer den Prinzen in der Malerei unterrichtet habe,—eingehende Untersuchungen aber ergaben, daß Ruprecht in der Kunst als reiner Autodidakt zu betrachten sei. Die Malerei warf Ruprecht jedoch bald zur Seite, um sich der Zeichnenkunst zu widmen, welche er selbst im Feldlager ausüben konnte.

Sturz des Satans.

Von Luca Giordano.

Giordano ist eine der eigenthümlichsten Erscheinungen unter den Malern des 17. Jahrhunderts. Von glänzendster Begabung, zur Erreichung des Höchsten in der Kunst nicht zu schwach, vollkommen die höchste Aufgabe der Kunst und seine eigene Kraft kennend, tritt er mit nonchalanter Frivolität auf, um durch das Eingehen auf den gesunkenen Geschmack seiner Zeitgenossen denselben zu schmeicheln und durch eine bis ins Massenhafte gesteigerte Production seinen Hang für eine glänzende Lebensweise zu befriedigen.

Für diesen Maler existiren weder in Hinsicht auf den Stoff, noch auch auf Zeichnung, Composition und Ausführung irgend welche Schwierigkeiten. Er malte mit gleicher Leichtigkeit Historienbilder und Landschaften, Genrescenen und mythologische Stoffe oder Portraits; ja noch mehr, er malte nicht etwa bloße Copien, sondern Originalbilder genau im Styl irgend eines großen Meisters, dessen Nachahmung ihm aufgegeben war, oder seiner augenblicklichen Laune entsprach. Wie die mexicanische Nachtigal die Sangweisen aller anderen Vögel mit Leichtigkeit nachahmt, so bewegte sich Giordano — der Spottvogel unter den Malern — in dem Styl anderer Meister so ungezwungen, als wäre dieser sein eigener. Dabei war seine Fertigkeit im Malen fast wunderbar. Seine Zeitgenossen nannten ihn staunend „den Blitzstral in der Malerei." Hätte es Giordano über sich gewinnen können, in dem Styl eines der großen Meister, welche er mit solcher Virtuosität nachzuahmen vermochte, zu beharren und mit Ernst und Empfindung zu Werke zu gehen, so würden wir unfehlbar in diesem Künstler einen Rubens Italiens bewundern.

Es kam ihm aber nicht darauf an, in der Kunst nach seiner Innerlichkeit aufzugehen — sie war für ihn „Maccaroni", wie der Neapolitaner von werthlosen Dingen zu sagen pflegt. Er war im Stande, durch Gemälde eigener Composition in der Weise eines Raphael, Tizian, Rubens, Bassano, Veronese, ja sogar des schwer nachzuahmenden Dürer, das Auge selbst von Kennern längere Zeit zu täuschen. Hatte er dergleichen wirklich wunderbare Bilder zu Stande gebracht, welche ihm mit außerordentlichen Preisen bezahlt wurden, so wandte er sich gleichgültig ab und malte, ohne sich die Mühe eines selbst nur flüchtigen Entwurfes zu machen, jene großen, figurenreichen, mit einer wahren Farbenschwelgerei auftretenden Bilder, deren merkwürdigste Eigenschaft die Schnelligkeit ihres Entstehens ausmachte.

Giardano ist der vollste Ausdruck des Charakters der Neapolitaner in der Kunst. An Phantasie übertrifft ihn kein Maler, mag er heißen wie er will, und seine Gestaltungskraft, ursprünglich

seiner Phantasie ebenbürtig, bleibt nur dann hinter derselben zurück, wenn es einen idealen Aufschwung, eine exacte charakteristische Durchführung einer Aufgabe gilt. Hier tritt Giordanos neapolitanische Indolenz ein. Weshalb sich abmühen? Maccaroni! Er ist einschmeichelnd, er blendet, verführt sogar auf kurze Zeit, aber die quecksilberige Beweglichkeit seines Temperaments läßt ihn nicht dazu kommen, sein Ziel zu verfolgen, das außerdem — während er strebt, dasselbe zu erreichen — fast immer seine Anziehungskraft für ihn verliert. Es brennt in Giordano ein leidenschaftliches Feuer, das ihn zum Höchsten führen könnte, wenn er die glühenden Brände und zündenden Funken nicht in alle Winde ausstreute. In einem Augenblicke vulcanähnlich aufflammend, wird er im andern kalt, gleichgültig — er vergißt seine Leidenschaft, seinen Schmerz, um sich in der halbkindischen Weise eines Lazzarone zu belustigen. Nie fehlt es Giordano an Geist, aber fast immer an Lust, denselben ausdauernd anzustrengen. Er spielt statt zu arbeiten. Er ist nicht der sich selbst verleugnende Künstler, welcher seine Kräfte anstrengt, um gediegene Schätze zu heben, die er freigebig der Welt zu Gebote stellt. Giordano malte zu allererst für sich, um sich zu belustigen, und es fällt ihm nicht ein, seine Belustigung zu dem Zwecke in eine Mühe zu verwandeln, um Andere zu belustigen. Er breitet ein wahres Neapel in seinen Bildern aus, mit dem herrlichen Himmel, den glänzenden Licht- und Farbeneffecten, mit der Mannigfaltigkeit einer Formenwelt, welche im glühenden Sonnenstrale zu verschwimmen scheint. Das Leben rauscht gedankenlos dahin, leicht, ohne Schmerz und selbst ohne die Freude, welche eine Erhebung des Geistes voraussetzt — besonders aber ohne Arbeit. Viva il far niente!

Bei einer ernsten würdigen Leitung würde das merkwürdige Talent Giordanos dennoch echte, edle Früchte getragen haben. Aber bereits von frühester Jugend begann die Ausnutzung der Anlagen dieses Künstlers. Der Vater Lucas, Antonio Giovanno, ein sehr mittelmäßiger Maler, beeilte sich, die Arbeiten seines Sohnes zu Gelde zu machen, sobald dieser kaum nothdürftig den Pinsel führen konnte. Der kleine Luca kam in die Schule John Riberas, Spagnolettos, wo er sich hauptsächlich mit dem Copiren der gräßlichen Heiligenbilder dieses Meisters beschäftigte, welche Signor Antonio bei den Landleuten und Fischern anzubringen wußte. Der stolze Spanier schickte den Schüler fort, als er diese Industrie des Vaters entdeckte. Antonio war viel zu sehr von Lucas Talent überzeugt, als daß er denselben einem Meister zweiten Ranges in Neapel in die Schule gegeben hätte. Er entschloß sich kurz und ging nach Rom. Hier ward der nachsichtige Pietro da Cortona als Meister des Knaben gewonnen. Luca machte hier reißend schnelle Fortschritte und lernte die Benutzung schroffer Contraste und die Behandlung großer Lichtmassen, welche in seinen späteren Gemälden noch oft wiederkehren und auf den Meister Pietro hinweisen.

Antonio konnte jedoch seinem Sohne unmöglich so viele Zeit bewilligen, als die Arbeiten im Atelier Cortonas in Anspruch nahm. Der Vater machte einen Weg ausfindig, daß Luca zu gleicher Zeit studiren und Geld verdienen konnte — derselbe mußte die hervorragendsten Meisterwerke copiren. Da Luca bereits eine große Fertigkeit gewonnen hatte, so wurde es dem Vater nicht schwer, die Studien seines Sohnes zu verwerthen. Der arme Bursche mußte, als Nachfrage nach seinen Copien entstand, um nur Einiges zu nennen, die Loggien Raphaels im Vatican zwölf Mal, die Konstantinsschlacht über zwanzig Mal, Michel Angelos Riesenwerk, „das jüngste Gericht" in der Sixtina, fünf Mal copiren. Je besser diese und andere Copien bezahlt wurden, desto unausgesetzter mußte Luca arbeiten. Es wird, vielleicht mit Uebertreibung, berichtet, daß Vater Antonio seinem Sklaven sogar das Essen in den Mund steckte, damit nur der Pinsel keinen Augenblick ruhe. Das ewig wiederholte Wort: Luca, fa presto! Luca, mach schnell! tönte dem Kunstjünger vom Morgen bis zum Abende in den Ohren. Der Jüngling wurde der größte Schnellmaler neben Rubens, und

verdiente seinen Beinamen: Luca, fa presto! vollkommen. In dem rastlosen Treiben während seiner Jugendzeit scheint dem Maler für immer das innere, heilige Feuer für seine Kunst abhanden gekommen zu sein. Fa presto! Das blieb Giordanos Wahlspruch. Mit seinen Eigenbildern konnte der junge Künstler in Rom jedoch nicht aufkommen. Pietro Berettini da Cortona, mit einer außerordentlichen Handfertigkeit und einer noch größern Conceptionskraft versehen, monopolisirte die Kunst und verstand es eben so gut, wie Vater Antonio, die Kräfte der Kunstschüler zu Gelde zu machen. Neben Cortona standen die Schüler des Guido Reni, bei typischen Formen nach der Antike nach einem großartigen Gesammtausdrucke strebend, und die Nachfolger des weichlichen Francesco Albani, deren überzierliche Bilder sich bei dem Publicum eines entschiedenen Beifalles erfreuten. Vater Antonio sah das im Geldpuncte ziemlich unbefriedigende Geschäft in Rom mit kritischen Augen an und kam rasch zu dem Entschlusse, nach Neapel zurückzukehren, um aus seinem Luca den neapolitanischen Pietro Berettini zu machen.

Es gelang Giordano, bald nach seiner Ankunft in Neapel einige große Frescoarbeiten zu erhalten, welche er in einer dem Tintoretto ähnlichen Weise behandelte. Mit diesem Meister sowie mit Giulio Romano hat überhaupt Giordano eine ihm von der Natur gegebene Charakterähnlichkeit. Neben den leuchtenden Oelbildern Giordanos, die sich außerdem durch eine fast immer reiche Composition empfahlen, konnten sich Arbeiten der Nachahmer des Spagnoletto mit ihrer grellen, schweren Färbung, ihrer unbehülflichen Anordnung und ihren meist auf die Erregung peinlicher Empfindungen abzielenden Stoffen nicht auf die Dauer halten. Die Neapolitaner, obgleich sie das Gräßliche, Haarsträubende in den Henkerscenen der Spagnolettini keineswegs übertrieben fanden, waren doch schließlich dieser Blutscenen überdrüssig geworden und wandten sich dem glänzenden Leben in Giordanos Bildern mit desto größerer Lebhaftigkeit zu.

Als Giordano einmal in Ruf gekommen war, malte er Alles neben sich nieder. Was er nicht durch die Güte seiner Arbeiten überwand, das ward durch die Wucht der Massen derselben erdrückt. Bald existirte in Neapel kein einziges wohlhabendes Haus, das nicht ein Werk von Luca fa presto aufzuweisen hatte, welcher keinen Auftrag von der Hand wies und gleich einem Fabricanten seine Bilder so zu sagen nach der Elle verkaufte.

Nie war Giordano um die Behandlung der gewöhnlichsten, wie der großartigsten Stoffe verlegen. Gleich einem Rubens dachte er in Bildern. Es schien ihm Alles gleich fertig in die Hand zu fallen, und wo seine, mehr auf allgemeine Erscheinung, als auf die Besonderheiten derselben gerichtete Phantasie nicht ausreichte, da trat seine Technik und sein eminentes Gedächtniß ins Mittel. Er kommt nie in Verlegenheit, den Raum seiner Bilder mit passenden Figuren auszufüllen. „Wer", pflegte er zu sagen, „so oft wie ich in der Hölle gewesen ist" — nämlich in der Hölle in Michel Angelos „Jüngstem Gericht", welche die gewaltsamsten Stellungen der Figuren besitzt, die je ein Maler ausdachte — „der fürchtet sich vor nichts weiter."

Während ganze Reihen von Giordanos Bildern außer der merkwürdigen Leichtigkeit des Entwurfes sich durch wenig mehr, als durch eine effectvolle Lichtführung und eine glänzende Färbung charakterisiren, erscheinen jedoch auch einzelne Stücke, deren Werth entschieden höher zu stellen ist. Hierher gehören seine Fresken im Tesoro der Carthause mit einzelnen großartigen Abtheilungen, wie z. B. der in der Wüste aufgerichteten ehernen Schlange, um welche sich die Menge der Juden schaart, welche von den todtbringenden Schlangen gepackt und zerfleischt wird. Im Wetteifer mit Francesco di Maria — auch ein Schnellmaler ersten Ranges — führte Giordano die Ausmalung der Kuppel der St. Brigittenkirche aus und lieferte ein tüchtiges Werk. Die Jesuiten erhielten von Luca, welcher sich hier als unübertroffener Fa presto zeigte, ein großes Werk, den heiligen Franciscus Xaverius

darstellend, wie derselbe die Japanesen tauft — ein Werk, das der Maler erwiesenermaßen in anderthalb Tagen vollendete. Der Vicekönig soll vor diesem figurenreiche Bilde ausgerufen haben: „Wer dies Bild in anderthalb Tagen malen konnte, ist entweder ein Engel oder ein böser Geist!" Es war in der That ein böser Geist in der Kunst, der Geist der Leichtfertigkeit, der Verachtung des Edlen, Durchbildeten, wahrhaft Dauernden, welcher die handwerksmäßige Arbeit auf den Thron zu setzen strebte.

Höchst beachtenswerth sind indeß einige große Arbeiten, welche Giordano in Florenz ausführte, wohin ihn Cosmus III. berufen hatte. Er gewann sich die Gunst dieses Fürsten für immer bereits am Tage seiner Ankunft in Florenz, denn er machte Staffelei und Palette zurecht und lieferte in zwei Stunden ein lebensgroßes Bildniß des Fürsten in ganzer Figur — und dies Bildniß erwies sich als vortrefflich. Giordanos berühmtestes Werk ist die Malerei in der Galerie Riccardi, meist reizende Compositionen, welche durch den Stich bekannter geworden sind. Von Verdienst sind auch die bacchischen Gemälde im Palazzo del Rosso.

Auch nach Spanien war der Ruf des Schnellmalers gedrungen. Der König Karl II., stolz auf einen Unterthan, gleich dem Giordano, berief denselben an den Hof von Madrid. Auch hier gewann er die Gunst des Herrschers in den ersten Tagen seiner Anwesenheit in der spanischen Hauptstadt, indeß er zu einem bewunderten Gemälde Jacopo Bassanos nach eigener Erfindung ein Seitenstück lieferte, welches ganz in da Pontes Manier gemalt war.

Der Escorial öffnete Giordano seine Pforten und der Künstler machte sich unerschrocken an die Arbeit, um die ungeheuren Mauern und Gewölbe dieses Klosters mit Malereien zu bedecken. Mag man immerhin Vieles an den Fresken Giordanos im Escorial aussetzen, so viel ist dennoch gewiß, daß sie allein genügen würden, um den Namen des Künstlers, welcher sie schuf, unsterblich zu machen. Reichthum in der Zahl der Figuren, in der Bewegung, Schwung und Größe in der Composition, eine vorzügliche Drapirung und eine markige Färbung, welche noch so frisch erscheint, als wäre sie erst eben unter dem Pinsel hervorgegangen — diese Vorzüge lassen sich den Fresken im Escorial nicht abstreiten. Man sieht hier die Verkündigung und die Empfängniß Mariä, die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, Engel und Könige, Sibyllen, Scenen aus der Lehr- und Leidensgeschichte des Heilandes, Schaaren von Engeln und Heiligen, in Seligkeit daherschwebend, den Triumph der Kirche, Maria Victrix auf dem Triumphwagen, den Tod der Jungfrau Maria, das Jüngste Gericht, Scenen aus dem Alten Testament, die Sindflut, den Auszug der Kinder Israel, Sieg über Amalek u. s. w. Wenn nicht, wie eine Inschrift sagt, in sieben Monaten, so machte Luca fa presto doch in einer fast unglaublich kurzen Zeit diese Darstellungen fertig, für welche die meisten anderen Meister eben so viele Jahre gebraucht haben würden, als sie Giordano Monate kosteten. Außerdem sind im Palast Buen retiro, in S. Antonio bedeutsame Fresken von Giordanos Hand, welche sich dreist sammt denen im Escorial neben die Arbeiten eines Giulio Romano und Annibale Caracci stellen könnten, ohne bedeutend überflügelt zu werden. Wenn Giordano immer in dieser Weise seiner besten Periode gearbeitet hätte, dann — sagt Lanzi — würden Einige nicht behauptet haben, das Beispiel des Neapolitaners habe verderblich auf die spanische Malerschule gewirkt. An dieser Schule war übrigens zu Giordanos Zeit durchaus nicht viel mehr zu verderben.

Erst nach dreizehn Jahren kehrte Giordano, nachdem Karl II. gestorben war, mit dem Ruhme des größten Malers seiner Zeit und mit einem fürstlichen Vermögen, nach Neapel zurück. Obgleich im hohen Alter stehend, hatte Giordano weder die Kraft des Geistes noch seine Handfertigkeit eingebüßt. Er starb, drei und siebzig Jahr alt, 1705.

Davon, was Giordano leistete, wenn er nicht bloß Fa presto sein wollte, giebt „der Sturz



W. Porter pt.   W. French sc.

Amor. Amor als Hirt.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



Giordano Walther

Satan's Overthrow. Satans Sturz.

des Satans" in der Belvedere-Galerie eine Anschauung. Mit dem Flammenschwerte bewaffnet, fährt der Erzengel Michael aus den lichten Himmelsräumen hernieder, um den Satan und sein Gezücht in den Abgrund der Hölle zu stürzen. Betrachtet man den Erzengel und vergleicht denselben mit dem lanzenbewehrten Sanct Michael des Raphael, so bewährt sich das Urtheil von Mengs, welcher sagt: daß die Nachahmung Giordanos Denjenigen täuschen könne, welcher die wesentliche Schönheit Raphaels nicht verstehe.

Giordano giebt uns einen mit einem süßen Lächeln triumphirenden Erzengel, welcher auf dem Satan graziös tanzt, während der Michael Raphaels in kalter, freude- und zornloser Ruhe daher saust, den Satan niedertritt und mit der Lanze — die mit beiden Händen, die Spitze nach unten gerichtet, gefaßt ist — ausholt, um dem Fürsten der Finsterniß den Genickfang zu geben. Raphaels Engel ist wie der Blitz, der fürchterliche Diener des Allmächtigen, gedankenschnell die Befehle desselben vollstreckend — Giordano hat einen Schauspieler gemalt, welcher nicht ohne bedeutende Selbstgefälligkeit die Rolle des Michael spielt.

Vorzüglich ist dagegen Giordanos Satan, welcher sich noch verzweifelnd sträubt, während seine Genossen heulend die Besiegung des Mächtigen anstarren, oder entsetzt in die Tiefe fahren. Diese Höllenpartie ist mit einzelnen humoristischen Zügen ausgestattet, wie solche auch — jedoch nicht in eben derselben Weise — bei Michel Angelo vorkommen. Betrachtet man die Leichtigkeit der Composition, die Energie in den Bewegungen, die schöne Lichtführung und den schlagenden Farbencontrast, welcher durch das Mittel der wogenden Wolken vortrefflich im Gleichgewichte gehalten wird, so darf man, abgesehen von den beiden großen Vorbildern, welchen Giordano bei seinem „Sturze des Satans" folgte, nicht anstehen, dies Gemälde als ein vorzügliches zu bezeichnen.

Amor als Hirt.

Von W. de Poorter.

Willem de Poorter, ein Harlemer von Geburt, wird als ein Schüler Rembrandts betrachtet, obgleich sich zwischen den Werken des Meisters und des Schülers schwer Aehnlichkeiten auffinden ließen. Seine Malweise gehört mehr der Zeit an, in welcher Rembrandts Helldunkel sich noch keinen entscheidenden Einfluß auf die Darstellung gewonnen hatte. Poorter lieferte eine Reihe von Bildern in jener regelrecht sein sollenden, aber manieristischen Weise, welche Rembrandt öfter in seiner eigenthümlichen Art durch ähnliche, aber übertriebene Darstellungen lächerlich zu machen suchte. Da Poorter außerdem kaum jünger als Rembrandt sein konnte, so möchte es der Wahrheit nahe kommen, wenn man sagte: daß Poorter — ein Geistesverwandter von Theodor van Thulden, Cornelisz Schut, Gerhard Seghers — in abgeschwächter, manierirter Weise nach dem Vorbilde des Rubens und noch mehr van Dycks malte, dabei aber sich bestrebte, die Vorzüge Rembrandts, so weit dies bei der abweichenden Darstellungsart möglich war, sich anzueignen.

Wenn Poorter auch stets einen bedeutsamen Inhalt seiner Bilder im Auge hat, so zielt er doch nie auf eine große Wirkung hin, wie so manche Nachfolger des Rubens. Sein Element ist das Zierliche, Liebliche. Er gab es daher bald auf, Bilder in großen Dimensionen zu malen, für welche ohnehin seine Kräfte nicht ausreichten, sondern er begnügte sich, Historiengemälde, Allegorien,

mythologische Bilder in Miniaturverhältnissen zu liefern. Diese Gemälde erwarben sich den Beifall der Kenner, denn sie waren exact gezeichnet, höchst sauber gemalt und entbehrten auch weder einer guten Licht- noch Farbenführung.

In Poorters Historienbildern, welche meist biblische Gegenstände schilderten, ist die Deutlichkeit der Handlung, die gefällige Anordnung und die Schönheit der Köpfe zu bemerken, obgleich die letzteren oft an einer idealen Allgemeinheit des Ausdrucks leiden. Besser als für die eigentliche Historie paßt Poorters Darstellungsweise für die Stoffe aus classischen Dichtern, für erotische Gegenstände, für die heitere Mythe und Allegorie. Gemälde diesen Genres pflegen zu Poorters besten Productionen zu gehören.

Poorters „Amor" als Hirt, wie er die von ihm beherrschten Heerde von Schafen und Ziegen seine Kunststücke vormacht, indem er ihnen Seifenblasen zum Bewundern producirt, ist nicht ohne einen satirischen Stachel. In der Regel fehlt dem Maler indeß das piquante Element. Gemälde von Poorter sind übrigens selten. In dem Schlosse Friedrich Ulrichs von Braunschweig zu Salzdahlum, wo man sich vortrefflich auf Cabinetsstücke verstand, war eine Reihe von Poorterschen Stücken. Außer in Wien besitzt von den deutschen großen Galerien nur noch die Dresdener Bilder von diesem Künstler. Dresden bewahrt die „Ehebrecherin", von den Pharisäern vor Christum geführt, in ganzen Figuren und „Simeon", im Tempel knieend, mit dem Jesuskinde auf den Armen. Neben dem Seher knieen Maria und Joseph, von Priestern und Leuten aus dem Volke umgeben.

Poorter malte noch im Jahre 1645, nachdem er Rathsherr in Harlem geworden war. Er scheint noch länger gelebt zu haben, ohne jedoch seine Kunst weiter auszuüben.

Die Krypte.

Von Joseph Platzer.

Der Name Platzer hat in der Kunstgeschichte Oesterreichs einen guten Klang. Die Familie der Platzer scheint in Tirol heimisch zu sein. Hier erscheint im Anfange des 18. Jahrhunderts Lukas Platzer, ein Bruder im Franciskanerkloster zu Botzen, als ein sehr tüchtiger Maler, welcher in dem Kreuzgange seines Ordenshauses das Leben des heiligen Franciscus von Assisi in einer Folge von Darstellungen schilderte, welche längere Zeit irrig dem Ulrich Glantschnig oder Sandschneck zugeschrieben wurden. Ein Christoph Platzer aus Mals, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blühend, wanderte von Innsbruck nach Passau aus und ward hier fürstbischöflicher Hofmaler. Er lieferte eine Menge von Heiligenbildern und Historien für Kirchen und Klöster. Ein Verwandter, wahrscheinlich ein jüngerer Vetter dieses Hofmalers, war Johann Victor Platzer, ebenfalls aus Mals, ein Schüler des tüchtigen Historienmalers Keßler in Innsbruck. Johann Victor, welcher Bildschnitzer und Bildhauer war, legte sich, nachdem er von seinem Vetter unterrichtet worden war, fast ausschließlich auf die Malerei und malte vorzüglich Miniaturen, welche zu hohen Preisen Abnehmer fanden. Das tiroler Museum zu Innsbruck besitzt zwei solcher Cabinetsstücke aus Platzers späterer Zeit, als der Künstler bereits sehr an den Augen und an gichtischen Zufällen litt. Johann Victor hielt sich lange in Wien auf und kehrte erst ums Jahr 1755 in seine Heimat zurück.



Jos. Platner pt. Steinicken sc.

The Crypt. Die Krypte.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Fast gleichzeitig erscheint Ignaz Platzer, ein ausgezeichneter Bildhauer, welcher 1717 und zwar zu Pilsen, geboren sein soll. Dieser sehr fruchtbare Künstler zierte Kirchen und Paläste in Prag mit Statuen und anderen Bildwerken. Die kaiserlich-königliche Burg in Prag, der Palast Piccolomini und die Residenz des Erzbischofs, das Damenstift auf dem Schlosse und das Golzische Haus haben viele treffliche Werke von Ignatius Platzer aufzuweisen. Die große Statue des heiligen Nikolaus, die vier Kirchenlehrer und andere Heilige in der Jesuiterkirche, der heilige Johannes von Nepomuk an der Metropolitankirche, der heilige Norbert auf der Prager Brücke, die große Bildsäule auf der Hauptstiege des Czerninschen Palastes auf dem Hradschin, alle Statuen der Strahower Kirche sind von Ignatius Platzers Hand. Von der Kaiserin Maria Theresia nach Wien berufen, fertigte er für Schönbrunn vier kolossale Statuen im Geschmacke seiner Zeit. Platzer besitzt in seinen Werken eine große Kraft und Wahrheit der Charakteristik, einen deutlichen großen Wurf in der Draperie und läßt nur im Nackten zu wünschen übrig. Einige seiner besten Köpfe können sich den Schonhoferschen in Nürnberg an die Seite stellen.

Der Sohn dieses Bildhauers war Joseph Platzer, geboren 1752 in Prag. Joseph erhielt eine gelehrte Vorbildung und widmete sich dann ausschließlich der Architekturmalerei. Von der bloßen Zeichnung ging er bald zur Oelmalerei über, und lieferte in seinem Fache so Ausgezeichnetes, daß der damals allmächtige Fürst Kaunitz auf das aufstrebende Talent Platzers aufmerksam wurde und demselben glänzende Aussichten eröffnete, welche jedoch durch den Tod der Kaiserin zerstört wurden. Als Maler für Theaterzwecke suchte Platzer seines Gleichen. Auf den Wunsch des Kaisers Joseph übernahm er die Arbeiten am kaiserlichen Hoftheater zu Wien — doch wurden dem Künstler diese Arbeiten sehr bald durch die ewigen Fehden mit den Lenkern der Hofbühne verleidet und er beschränkte sich auf das Malen von Architekturstücken in Oel, welche sich einen großen Ruf erwarben. Kaiser Leopold ernannte Platzern zu seinem Hof- und Kammermaler. Als solcher starb der Künstler 1810 in Wien.

Es herrscht eine allseitige große Tüchtigkeit in Platzers architektonischen Staffeleibildern. Er ist den schwierigsten architektonischen Verhältnissen gewachsen, construirt leicht und fest, ist ein Meister in der Combination der architektonischen Stylarten und versteht eine wirksame Lichtführung aus dem Grunde. Die Stimmung in seinen Gemälden ist stets sehr vorwiegend. Er besaß ein brillantes Licht, duftige Mitteltöne und breite, kraftvolle und dennoch durchsichtige Schatten. In seinen besseren Bildern gab er dem Hendryk Steenwyk nichts nach, sondern übertraf diesen architektonischen Maler in der Saftigkeit der Färbung. Außerdem war Platzer der Darstellung von Figuren fähig, was bei Steenwyk nicht der Fall war. Mehre von Joseph Platzers Bildern wurden durch den Stich bekannt.

Der Neugierige.

Von Samuel van Hoogstraten.

Unter den zahlreichen Schülern des alten Zauberers Rembrandt, welche sich einen eigenen Weg bahnten, ist Samuel Hoogstraten mit Auszeichnung zu nennen. Besitzt Gerbrand van den Eckhout einen großen Theil der merkwürdigen Effecte des Clairobscur seines Meisters und gelangte Gerhard Dow zu der genauesten, poetischen Darstellung des Wirklichen und bildete eine bedeutsam

werdende neue Malweise in der holländischen Schule, so darf Hoogstraten darauf Anspruch machen, daß er die, dem Rembrandt mangelnde Festigkeit und Correctheit der Formen mit der meisterhaften Malerei des Alten zu vereinigen sucht. Govaert Flink ist ein dem Hoogstraten sehr ähnlicher Mitschüler Rembrandts; jedoch Meister Govaert findet vorzugsweise Gefallen an abenteuerlichen, mystisch aussehenden Figuren und Köpfen und ist der eleganten Erscheinung zugeneigt, während Hoogstraten sich mehr in der bäuerlichen Sphäre hält, wenn er nach den Eingebungen seiner Laune malt, und nicht etwa portraitirt.

Samuel von Hoogstraten ist ein eigenthümlicher Künstler, in der Regel viel zu wenig gewürdigt, vielleicht weil seine Werke so außerordentlich selten geworden sind, daß selbst Galerien, wie die von Dresden, München und Berlin auch kein einziges Stück von seiner Hand aufzuweisen haben. Es steht vielleicht kein Holländer dem Hans Holbein dem Jüngern so nahe, als eben Hoogstraten. Seine Auffassung ist höchst unbefangen; aber er sieht genau, vermag die Realität kraftvoll zur Erscheinung zu bringen und entwickelte oft schon durch die Treue und Naivetät seiner Darstellung einen humoristischen Effect, auf den Hoogstraten aber auch öfter sein Augenmerk richtete. Markig und sauber in der Malerei versteht Hoogstraten die Lichtführung vollkommen.

Dieser Künstler führte ein sehr unstätes Leben. Er war in Dortrecht 1627 geboren und ward von seinem Vater Dirk, einem Goldschmiede und Kupferstecher — welcher sich erst später auf die Malerei legte — für die Kunst vorgebildet. Früh schon gelangte Samuel in Rembrandts Atelier, wo er sich durch sein Talent für die Darstellung von Stillleben bemerklich machte. Uebrigens portraitirte Hoogstraten tüchtig und malte Historien, welche Rembrandt vorzüglich fand, vielleicht weil die, fast alle sehr naturwüchsigen, Figuren derselben mit Sicherheit gezeichnet waren.

Wahrscheinlich durch Mitglieder des kaiserlichen Hofes veranlaßt kam Hoogstraten, sammt seinem jüngern Bruder Jakob nach Wien. Er war zu dieser Zeit noch ein sehr junger Mann. In Wien gelangte der holländische Maler, gewöhnlich der Batavier genannt, sehr bald zu einem bedeutenden Rufe. Er portraitirte eine Reihe von hochstehenden Personen, welche Werke fast alle verschollen sind und lieferte außerdem Landschaften, Stillleben und Blumenstücke.

Von Wien aus ging der Batavier nach Rom, dann nach England und errang sich hier eine materiell sehr glückliche Stellung. Später finden wir ihn in Utrecht als den Meister einer kleinen Schule wieder. In Utrecht starb Hoogstraten im Jahre 1678.

Hoogstraaten war ein sehr unterrichteter Mann. Er besaß ausgezeichnete theoretische Kenntnisse nnd schrieb sehr elegante Verse. Seine Abhandlung über „Malerei", welche er mit einer Folge eigenhändig radirter Bilder ausstattete, kam zu großem Ansehen, ist in Deutschland gegenwärtig jedoch schwerlich noch zu erlangen. In England radirte und stach Hoogstraten, welcher seit seiner Knabenzeit den Stichel zu führen verstand, Manches für Buchhändler. So existirt von ihm noch ein Blatt mit einem englischen Kalender vom Jahre 1663.

Die Belvederegalerie bewahrt von diesem Künstler zwei Bilder. Das eine Stück bietet eine historisch merkwürdige und künstlerisch werthvolle Ansicht der kaiserlichen Hofburg aus dem Jahre 1652 dar, von der Seite des Schweizerhofes aufgenommen. Das andere Gemälde, der „Neugierige" betitelt, zeigt einen bärtigen Alten in einer Pelzmütze, welcher aus einem alterthümlichen Fenster hervorsieht.

Hoogstraten hat diesem isolirten Kopfe eine ganz außerordentliche Festigkeit in der Erscheinung zu geben gewußt. Die Ausführung ist vollendet, ohne doch an Markigkeit einzubüßen. Das



S. van Hoogstraeten pt.   W. French sc.

Curiosity.   Der Neugierige.



Schalken pt. W French sc.

The young Housekeeper. Die kleine Haushälterin.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A H Payne, Leipzig & Dresden

Spiel des Lichtes auf den runden Fensterscheiben ist von großer Wahrheit. Obgleich ernst gehalten, macht dieser Kopf in seinem behaglichen Hervorlugen aus der — zweifelohne warmen — Stube einen humoristischen Eindruck.

Hoogstraten, nach manchen seiner Werke ganz entschieden ein Zeitgenosse Holbeins, schlug eine Richtung ein, welche eine große Zukunft hatte — die realistische. Seine Landsleute waren jedoch erst beim naturalistischen Copiren angekommen und ließen den kunstgelehrten Maler keinen tiefern Einfluß gewinnen.

Die kleine Haushälterin.

Von Gottfried Schalken.

In der Reihe der holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts nimmt Gottfried Schalken von Dortrecht eine eigenthümliche Stellung ein. Er ist der Maler der Nachtstücke. Schalken lieferte zwar manche Bilder mit hellem Sonnenlicht, aber diese würden schwerlich seinen Namen zu einer der ersten Größen unter seinen Genossen emporgehoben haben.

Schalken gehört der Rembrandtschen Schule an und ist ein Schüler von Gerhard Dow und Samuel Hoogstraten. Im Besitz eines, des Altmeisters Rembrandt würdigen Helldunkels und der cabinetsmäßigen Ausführung in der Weise Dows und Mieris' mächtig, suchte Schalken einen eigenen Weg, auf welchem seine Vorzüge in eigenthümlicher Weise zur Geltung kommen.

Rembrandt hat eine Menge von Gemälden aufzuweisen, in denen die Beleuchtung durch künstliches Licht, durch Lampen, Kerzen oder Fackeln bewirkt wird. Der alte Paul malt jedoch nicht, um die Wirkung seines Kerzenlichts auf seine Figuren mit allen Zufälligkeiten einer solchen Beleuchtung zu zeigen — sondern ihm ist das Spiel des Lichts selbst, die Uebergänge von den schärfsten Glanzlichtern bis zu den tiefsten Schatten, das magische Weben der Mitteltöne, welche die schroffen Contraste ausgleichen, die Hauptsache. Die Figuren Rembrandts, schlecht gezeichnet, oft kaum deutlich erkennbar, haben bei ihm nur die Aufgabe, Träger des Lichts zu sein, oder mit anderen Worten, seine Zauberei mit den Lichteffecten zur Anschauung zu bringen.

Gerhard Dow seinerseits malte viele Bilder, in denen die Beleuchtung eine künstliche ist. Man darf nur an seine Schule erinnern, in welcher die Stümpfchen Licht die Gesichter der Schüler auf eine so wechselnde Art beleuchten. Das Detail Dows steht aber einer schlagenden Wirkung der Lichteffecte bei seinen Nachtstücken im Wege. Dows Beleuchtung ist ohne Zweifel so genau wie möglich in optischer Hinsicht; aber er kann sich nicht überwinden, in seinen Nachtstücken auch Das zu zeigen, was man beim Lampenlichte eben nicht sieht. Besonders auffallende, unwahrscheinlich aussehende Effecte, wie solche bei der künstlichen Beleuchtung in der Wirklichkeit sehr oft vorzukommen pflegen, vermeidet Dow, welcher vielmehr seine Gegenstände in der Weise zu malen liebt, wie dieselben in der Regel in der Natur gesehen werden, um der Wirkung der Bilder sicher zu sein und den Beschauer nicht durch sonderbare Nebensächlichkeiten in eine falsche Stimmung zu bringen.

Für Schalken war das Seltsame, Abenteuerliche, Groteske eine zeitlang das Hauptaugenmerk. Gleich dem alten Rembrandt machte er Jagd auf frappante Stoffe. Allmälig aber klärte sich sein Urtheil ab und er fand in den gewöhnlichsten Situationen seiner Figuren einen hinreichenden Anlaß, den ganzen Umfang seiner eminenten Kenntnisse in der Lichtwirkung zu entfalten.

Schalken ist bei weitem unpoetischer, als Rembrandt, sogar als Dow. Rembrandt tritt uns selbst in seinen flüchtigst radirten Blättern, wie viel mehr aber in seinen Gemälden, mit einer überwiegend mächtigen Stimmung entgegen. Bei Schalken ist die Stimmung in der Regel sehr dürftig vertreten. Seine Bilder fesseln uns meist nur dann und sprechen laut zu unserer Empfindung, wenn der Maler sich im reinen Genre bewegt und heitere, schalkhafte oder komische Scenen darstellt.

Für die Darlegung einer starken Seelenbewegung ist Schalken nicht geeignet. Die meisten seiner Historien sind außerordentlich matt, trivial sogar. Man darf nur an den oft vorkommenden „Verlorenen Sohn" erinnern, welcher im Kreise von Zechbrüdern oder liederlichen Dirnen schwelgt, an die „Büßende Magdalena", die „Verspottung Christi" u. s. w. Die Composition, die innere Kraft der Figuren, die äußere Erscheinung derselben — Alles ist so ungenügend, so ohne berechtigte Wahrheit, daß man deutlich sieht, wie das ganze Gemälde nur der Lichteffecte wegen zusammengesucht wurde.

Im heitern Genre dagegen kann sich Schalken mit Freiheit und Sicherheit zu bewegen. Hier weiß er der Scene, welche er darstellt, eine solche Lebhaftigkeit zu verleihen, daß seine Lichteffecte dem Ganzen nur zu dienen scheinen. Hierher gehört das Mädchen in der Münchner Pinakothek, welchem ein Jüngling das Licht auszublasen sucht; die Kinder, welche durch den Schatten ihrer Hände an der Wand Hasen darstellen, einst in Salzdahlum; eine Alte, welche entsetzt in einen Spiegel sieht, um ihre auf die Mauer fallende Silhouette zu mustern, während ein lachendes Mädchen das Licht hält. Schalken ist nicht minder vorzüglich, obgleich der Natur der Sache nach weniger wirksam, wenn er einige Figuren giebt, welche sich bei Licht in alltäglicher Weise zu schaffen machen.

Hierher gehört die kleine „Haushälterin", welche eben das brennende Licht in die Laterne stecken will, der Alte in der Belvederegalerie, welcher einen Brief liest, das Mädchen, welche die Eier untersucht in Dresden, zwei Mönche bei Kerzenlicht in Pommersfelde, die Alte, welche zwei ausgehungerte Jungen füttert, aus der Sammlung des Herzogs von Berry ꝛc.

Oft gelingt dem Künstler auch eine Genrescene, welche weiter gefaßt ist. So ist sein „Corps de garde" im Haag, ein gutes Seitenstück zu Rembrandts „Nachtwache". In Berlin befindet sich der „Fischerknabe", unter einem alten Weidenbaume sitzend und in einem Canale angelnd. Auf einer gelben Iris sitzen Schmetterlinge. Zu seinen Füßen steht ein Topf mit Wasser und ein schon gefangener Fisch. Der Blick schweift im Hintergrunde über eine flache Landschaft; der Himmel ist mit Gewitterwolken umzogen.

Zu Schalkens berühmtesten Stücken im geschichtlichen Fache gehört „Petrus", welcher vor der Magd Christum verleugnet, in der Galerie Liechtenstein und die „Klugen und thörichten Jungfrauen", in München, ein Bild, das durch den Stich allgemeiner bekannt geworden ist.

Schalken starb im Haag 1706, dreiundsechzig Jahre alt.



M. Franceschini pt. A. H. Payne sc.

Caritas.

Caritas.

Von M. A. Franceschini.

Die correcte Strenge der Caracci ging bei ihren Nachfolgern sehr bald in Weichlichkeit über. Die Schüler, von den Caracci auf keine große Idee in der Kunst hingewiesen und nur an der Bildung der Formen sich abmühend, geriethen entweder auf das Feld des Manierismus, als dessen strenger Gegensatz der Eklekticismus der Caracci aufgetreten war, oder zogen naturalistische Elemente in den Kreis ihrer Darstellungen, bei denen sich die Grundregeln der Caracci, Nachahmung der Vorzüge der großen Meister, kaum zur Geltung bringen ließen.

Die Richtung auf den manierirten Ausdruck trat noch unter den Augen von Annibale Caracci in die Schule ein. Sie ward zunächst von Francesco Albani, in anderer Weise auch von Guido Reni gepflegt, welche bereits eine eigenthümliche Darstellungsweise gewonnen hatten, bevor dieselben in Rom zu der Schule der Caracci übergingen. Beide Maler streben nach dem Anmuthigen, Lieblichen — Guido Reni, indeß er die Antike zum Grunde legte, Albani, während er den hohen, reinen Styl Raphaels ins Zierliche übersetzte und statt einer kraftvollen Erhebung der Gefühle mit den Empfindungen bloß tändelte.

Ein getreuer Schüler Francesco Albanis war Giovanni Maria Galli, da Bibiena, das Haupt einer an Mitgliedern reichen bolognesischen Künstlerfamilie. Er konnte Albanis Malweise aufs täuschendste nachahmen. Unter der Leitung Galli-Bibienas des Aeltern erlernte Marc Antonio Franceschini die Anfangsgründe der Kunst. Hier ward diesem begabten jungen Künstler die Richtung gegeben, welcher er später getreu blieb.

Ein älterer Schüler Gallis war Carlo Cignani, welchem das Amt zufiel, als Lehrer der jüngeren Zöglinge, namentlich Fernando Gallis, des Sohnes von Maria Giovanni, so wie Franceschinis zu wirken. Cignanis Darstellungskraft war — wie sehr dieser Meister auch verketzert worden ist — eine außerordentliche. Er componirte mit größter Leichtigkeit, besaß einen feinen Sinn für schwungvolle, lebensvolle Formen und war im Colorit zwar öfter flach und trivial, manchmal aber auch brillant, wenn auch nicht solid oder gar vorzüglich. Seine Schwäche liegt in der geringen, innern Bedeutung seiner Bilder, welche im Ausdruck meist geringe Kraft und keine individuelle Verschiedenheit in den Köpfen besitzen.

Franceschini ward der getreue Schüler Carlo Cignanis, welchen er völlig nachahmen lernte. Bald aber genügte dem Schüler die Färbung des Meisters nicht mehr und er nahm sich Guido Reni zum Muster, Als fertiger Maler trennte er sich von Cignani, welcher sein vertrautester Freund geworden war und folgte im Jahre 1702 einem an ihm ergangenen Rufe nach Genua, wo Franceschini, außer anderen Arbeiten, den Plafond des großen Rathssaales malte. Er verherrlichte in diesen Gemälden die Geschichte der Republik, indeß er Thatsächliches und Allegorisches miteinander vermischte. Seine Compositionen sollen bewundernswürdig gewesen sein und unter den Figuren befanden sich, nach dem Urtheile von Anton Raphael Mengs, viele, welche an die schönsten Gebilde der Zeit des großen Urbiners selbst erinnerten. Dies Hauptwerk Franceschinis ward indeß 1777 durch den Brand des Rathhauses zerstört.

Von Genua ging Franceschini 1711 nach Rom, um für die großartigen Musivarbeiten im Dome von St. Peter Cartons zu liefern. In der ewigen Stadt schloß er mit vielen Großen und

Künstlern Freundschaft, unter welchen letzteren Carlo Maratti zu nennen ist. Noch einmal zog es ihn nach Genua, dann aber nahm er seine Vaterstadt Bologna zum bleibenden Wohnsitze und schlug consequent die Einladungen ab, welche ihn nach Madrid und an den Hof des kunstliebenden Kurfürsten von der Pfalz beriefen.

Die schmeichelhaften Anerbietungen des Fürsten Liechtenstein bewogen Franceschini jedoch, nach Wien zu reisen, und diesem Umstande verdankt einer der glänzendsten Kunsttempel der österreichischen Kaiserstadt einen bemerkenswerthesten Theil seiner Ausschmückung. Die Galerie Liechtenstein hat von Franceschini mehre schwungreiche, herrlich gezeichnete, obwohl auf den ersten Blick nicht besonders klar entworfene Plafondgemälde aufzuweisen. Diese Galerie bewahrt die reichste Folge von Franceschinis Staffeleigemälden — zweiundvierzig Stück, welche in ihrer Gesammtheit einen hohen Begriff von der reichen Phantasie und den großen Darstellungsmitteln des Malers erwecken, der das Geschick hat, mehr unterschätzt, als richtig gewürdigt zu werden.

Wenn Franceschini in seinen Compositionen unerschöpflich zu sein scheint, so fehlte ihm dagegen die Kraft der individuellen Charakteristik seiner Figuren. Er verschmähte es, sich an das Leben selbst zu wenden, um die charakteristischen Aeußerungen desselben in seine Gemälde einzuführen. Er verfällt daher in eine gewisse monotone Behandlung seiner idealisirten Figuren, denen die innere Lebenswahrheit meist abgeht. Dieselben drücken ihre Empfindungen mehr durch die Attitude, als durch ihre Mienen aus und lassen den Beschauer nur dahin kommen, ihre meist fesselnde Aeußerlichkeit zu bewundern.

Franceschini war sehr fruchtbar. Außerhalb Italiens sind jedoch seine Werke nicht häufig zu finden. Seine Caritas in Wien gehört zu jener Periode, in welcher er in sehr fühlbarer Weise dem Guido Reni nacheiferte. Er ist jedoch fließender, als sein Vorbild, und läßt die Antike weniger durchscheinen.

Eines der schönsten Bilder Franceschinis befindet sich in der Dresdener Galerie — seine büßende Magdalena. Sie hat die Symbole der weltlichen Freude, den reichen Schmuck, den Spiegel von sich geworfen, um ihren entblößten Oberkörper mit einer schweren Geißel bis aufs Blut zu martern. Halb ohnmächtig sinkt die Büßerin in die Arme ihrer Dienerin, während eine andere weibliche Gestalt ihr tröstend Hülfe von oben verheißt. Dies Bild besitzt nichts von ascetischer Strenge und erscheint in ganz moderner Auffassung. Vortrefflich ist das Nackte bei der Büßerin gemalt, zu welchem die dunkle Färbung eines Negers, welcher lüstern den Schmuck aufhebt, im schärfsten Contrast steht.

Franceschini starb, in dem Alter von 87 Jahren, zu Bologna 1729.

Die Bettelmusicanten.

Von Jan Uchtervelt.

Uchtervelt ist ein Schüler und Nachahmer Gabriel Metzus und darf für einen tüchtigen Künstler gelten. Er ist eben so wenig ideal wie sein Meister oder die übrigen zeitgenössischen Cabinetsmaler Hollands; seine Bilder erheben sich aber durch ihren freiern Entwurf über viele Werke berühmterer Meister, denen es vor allen Dingen darauf ankam, eine möglichst genaue Abschrift der



Jan Uchtervelt pt. W. French sc.

The Wandering Minstrel. Die Bettelmusikanten.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden





Rebell pt. — Steinicher sc.

Rieti and Vitri
(near Naples.)

Rieti und Vitri.
(bei Neapel.)

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Wirklichkeit darzustellen. Während die Dow, Terburg, Metzu streben, ihren Einfluß auf das Thun und Treiben ihrer Figuren möglichst zu verbergen, stellt Uchtervelt die seinigen zu dem Zwecke auf, um irgend eine kleine Scene meist mit Lebhaftigkeit vor dem Beschauer aufzuführen. Es liegt fast immer eine komische Beimischung in Uchtervelts Bildern.

Betrachtet man seine Bettelmusicanten, so schließt man, daß die in Seide gekleidete Dame mit ihrem Kinde und der Wärterin den Augenblick vorher in heiterer Ruhe auf dem schön getäfelten Vorsaale gespielt haben. Plötzlich öffnet sich die nach der Straße gehende Thür und herein springen mit burlesken Geberden, fiedelnd, die Leier drehend und singend zwei Betteljungen, um ihre Aufwartung zu machen. Die Dame hebt erschrocken die Hände empor; sie kann sich vor Ueberraschung kaum von ihrem Stuhle erheben, während das Kind, durch den Lärm erfreut, den kleinen Musicanten jubelnd entgegeneilt.

Wenn Uchtervelt auch ganz im Geiste Metzus arbeitet, so findet er doch immer Gelegenheit, um seine komische Laune geltend zu machen. In Dresden befindet sich ein Bild einer Dame in dem, von Uchtervelt mit Vorliebe dargestellten weißen Atlaskleide mit rothsammetnem, weiß verbrämtem Pelze, welche auf dem Schooße ein Hündchen hält, mit dem ein kleines Mädchen spielt. Die Dame reicht einem alten Herrn ein Glas hin, um ein Schnittchen Citrone zu empfangen. Es ist köstlich, mit welcher zärtlich possirlichen Grimasse der Alte die Citrone durchschneidet, um die Scheibe mit aller Grandezza „auf dem Altar der Liebe zu opfern."

Ueber Uchtervelts Lebensverhältnisse ist wenig bekannt. Manche seiner Bilder mögen unter fremdem Namen gehen. Die namhaften Stücke sind aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts.

Pietri.

Von Joseph Rebell.

Unter den vielen namhaften Landschaftern, welche Oesterreich angehören, ist Joseph Rebell einer der vorzüglichsten. In Wien, zunächst für das architektonische Fach ausgebildet, was man aus manchen herrlichen Architekturstücken, so wie an der festen Perspective in seinen späteren Bildern noch immer erkennt, begab er sich früh nach Italien, wo er in Mailand die Aufmerksamkeit des Vicekönigs, Eugen Beauharnais, auf sich zog, welcher ihn seiner Tante, der Königin von Neapel — Gemalin Joachim Murats — empfahl. In Neapel waren es besonders Marinen und Küstensceneríen, welche Rebell malte. Er war bereits ein berühmter Meister in seinem Fache, als Ludwig I. von Bayern, damals Kronprinz, in Rom eines seiner vorzüglichsten Bilder, einen Seesturm, sah und von Bewunderung hingerissen wurde. Doch aber ließ sich Rebell nicht nach München ziehen, sondern nahm die ihm von seinem Kaiser gebotene Directorstelle an, welche durch Fügers Tod erledigt worden war. Rebell hat die kaiserlich königliche Galerie hinsichtlich einer zweckmäßigen Ausstattung und der Restauration mancher bereits zurückgeschobenen Meisterwerke viel zu verdanken.

Ungeachtet der vielen Geschäfte seines Berufes fand Rebell doch Zeit, eine Folge von sechs der schönsten Donauansichten für die kaiserlichen Schlösser zu malen. Aus der Zeit seines

Aufenthalts in Neapel stammt die herrliche Ansicht von Vietri mit dem Blicke auf die Bai von Salerno.

Vietri, das alte Mercina, war nicht die südlichste der zwölf südlichen Hauptstädte der Tuscier. Westlich von Salerno steigt von der Marina aus der Ort den Abhang des steilen Monte Liberatore hinan. Von Vietri, das seinen Namen von der hier befindlichen alten Glas- und Spiegelfabrik erhielt, zieht sich gegen la Cava hinauf die Valle dei molini oder das Mühlenthal, von einem brausenden Bache durchschnitten, welcher in neuerer Zeit einen Eisenhammer und vierzehn Papiermühlen treibt.

Rebell, welcher 173 Landschaftsgemälde lieferte, starb auf einer Reise nach Dresden im Jahre 1829.

Die Tochter des Herodias.

Leonardo da Vincis Schule.

Ein schreckliches Mißgeschick verfolgte die Werke Leonardo da Vincis, ohne Zweifel des universellsten Geistes, welchen die Malerei aufzuweisen hat. Die Geschichte dieses Malers ist wahrhaft niederbeugend für den Freund der Kunst, denn fast unfehlbar folgt den begeisterten Beschreibungen der Werke da Vincis der Nachsatz: daß dieselben durch irgend einen Unfall zu Grunde gingen. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß die Mehrzahl der Gemälde, welche unter da Vincis Namen in manchen oberitalienischen Galerien, auch wohl in Deutschland oder gar in England aufbewahrt werden, falsch sind. Am meisten wäre noch den Gemälden zu trauen, welche in Spanien als Vincis aufbewahrt werden.

Von da Vincis Jugendarbeiten ist außer einem auf Holz gemalten Ungethüm, der Chimaira, dem sogenannten Schilde aus Feigenholz (riotella di fico) nur Einzelnes vorhanden, das als unzweifelhaft echt gilt; so eine Magdalena im Palast Pitti, Madonnen in den Palästen Borghese und Giustiniani, ein Wickelkind mit Perlenschnur in außerordentlich zierlicher Wiege im Palaste des Gonfaloniere zu Bologna, die Geliebte Leonardos — Mona Lisa — im Louvre, eine Anbetung der heiligen Drei Könige und einen Medusenkopf. Trotz des Unwahrscheinlichen haben Kenner in dem reizenden Bilde der Mona Lisa die Ausführung eines andern Malers, als Leonardos, erkennen wollen.

Leonardos kolossale Reiterstatue von Franzesco Sforza, Herzoge von Mailand, ein Meisterstück ersten Ranges ging bei der Belagerung Mailands durch die Franzosen zu Grunde. Ein anderes Hauptwerk, ein großer Carton, in welchem Leonardo mit Michel Angelo um den Preis rang, ist ebenfalls verloren. Nur eine herrliche Reitergruppe, „der Kampf um die Standarte" genannt, ist durch Copien bis auf unsere Zeit gekommen.

Das Hauptwerk dieses Meisters, welches demselben den Rang neben den vier Malern erster Classe, Michel Angelo, Raphael, Dürer, Tizian, anweist, das Abendmahl des Herrn Jesu Christi, existirt nur noch in den traurigsten Resten. Das Bild befindet sich auf der Mauer des Refectoriums des Klosters S. Maria delle Grazie in Mailand. Das Experimentiren Leonardos mit der technischen Behandlung, welches dem Künstler von der Jugend an bis ins höchste Alter eigen war, hat zunächst



Schule da Vinci. Fränkel.

Herodias's Daughter. Herodias Tochter.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

die Erhaltung dieses Gemäldes beeinträchtigt. Leonardo malte sein Abendmahl nämlich mit Oelfarben auf den Kalk. Ueberschwemmungen, Uebermalungen durch Stümper, zuletzt die Benutzung des Refectoriums zu einem Pferdestalle — welchen Vandalismus die Franzosen 1796 trotz der Befehle des Obergenerals Bonaparte begingen — machten das Original von so unzähligen Nachbildungen zu einer traurigen Ruine. Glücklich genug sind die Cartons zu den Köpfen und die Originalzeichnung der ganzen Composition erhalten worden.

Zu den Werken dieses Genies, welche als echt anzusehen sind, gehören noch ferner die folgenden: die heilige Anna, die Madonna und das Jesuskind — die Jungfrau sitzt auf den Knieen der Mutter, der Jesusknabe reitet auf einem Lamme — im Carton in London; eine Caritas, ursprünglich eine Leda, im Haag; das Portrait der Lucretia Crivelli, einer Geliebten des Herzogs von Mailand, im Louvre, hier „la belle ferronière" genannt; ein Madonnenbild im Kloster S. Onofrio zu Rom; Modestia und Vanitas im Palaste Sciarra zu Rom.

Die Gemälde Leonardos aus den verschiedenen Perioden seines langen Lebens sind von einander keineswegs so gründlich verschieden, wie dies bei vielen anderen Meistern, denen eine lange Wirkungszeit beschieden war, zu beobachten ist. Leonardo hält in seinen Bildern mit einer unbesieglichen Vorliebe einen Rest des altflorentinischen Typus der Gesichter fest, welcher, ursprünglich der byzantinischen Malerei entlehnt und durch Giotto belebt, durch den Bildhauer Lorenzo Ghiberti aber mit den Vorbildern der Antike in Einklang zu bringen versucht worden war. Die Figuren Leonardos bleiben, wenn er Edles darstellen will, immer auffallend schlank, die Gesichter sind lang und schmal, die Nase schmal und gerade, obwohl von äußerst feinem Schnitte, während die Oberlippe kurz, der Mund fast unpracticabel klein und das Kinn sehr stark entwickelt ist.

Leonardo, welcher den unwiderstehlichen Drang besaß, die ganze Welt der Erscheinungen in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen, entwickelt einen großen Reichthum an charakteristischen Formen. Er bleibt bei der bloß genrehaften Auffassung nicht stehen, sondern geht bis zur Caricatur, ja bis zum Ungeheuerlichen. Erscheint er auf diese Weise, so hat er es indeß weniger auf die Erregung der Empfindung, als auf ein kühnes, erfrischendes, heiteres Spiel des Geistes abgesehen. Er belustigt sich und den Beschauer, während er sich unmittelbar der Natur anschließt, oder er hat die ausgesprochene Absicht, durch die äußerste Treue der Darstellung zu belehren, wie dies in seinen zahlreichen anatomischen Bildern der Fall ist.

Das Ideale, Seelenvolle besteht bei Leonardo für sich und vermischt sich nur selten mit der Darstellungsweise, welche dieser Meister für Das fest hielt, was bei ihm Genre heißt. In genrehafter Weise ist, um eines von Leonardos Hauptbildern zu nennen, sein Kampf um die Standarte, oder vielmehr seine Schlacht von Anghiari, gehalten. In dieser genrehaften Darstellungsweise hält sich Leonardo an die Natur, arbeitet mit großer Genauigkeit und sucht seinem Schönheitsgefühle durch eine harmonische Anordnung und Mannigfaltigkeit der Stellungen gerecht zu werden. Die Bewegung in den Gesichtern ist hier stets die schwächste Seite. Es ist ein sehr geübtes Auge erforderlich, um den Meister der Reiterschlacht, oder des Neptunzuges in seinen Heiligenbildern wieder zu erkennen. Das Princip des Realen, welches in Leonardos genrehaften Gemälden zur Erscheinung kommt, bildet indeß ein wesentliches Moment bei seinen Bildern höchsten Ranges, zu denen auch mehre Portraits gehören.

Es ist außer Frage, daß sich bei Leonardo in Bezug auf schöne Form eine feste Norm gebildet hatte, welche sich nicht auf die Anschauung der Natur — oder, wie bei Raphael, — in der Beschaffenheit des Seelischen — gründete, sondern auf künstlerischen Vorbildern beruhte. Es ist eine Mischung von Byzantinismus mit der Antike, welche das Idealgesicht Leonardos enthält. Die An-

tike hat in den Köpfen Leonardos nicht so viele Bedeutung, um den süßen, schwärmerischen Ausdruck gewisser stehenden byzantinischen Formen zu verwischen.

Dies äußerlich gefaßte Ideal Leonardos ist selbst dann noch erkennbar, wenn er portraitirt — besonders bei Frauenköpfen. Er führt die naturwahren Züge bei seinen Idealköpfen ein; er erzielt ohne Zweifel Aehnlichkeit mit seinem Original, aber dies ist nicht mehr das Naturgebilde, sondern hat sich dem Schönen des Malers untergeordnet. Seine Madonna, seine Mona Lisa, Beatrice, Lucretia besitzen einen unabweisbaren Zug von Familienähnlichkeit, der nicht, wie bei Perugino und Raphael, im Ausdruck, sondern in der Aehnlichkeit des Grundtypus der Köpfe liegt. Auf umgekehrte Weise malte ein anderer Florentiner, Andrea del Sarto in seinen Madonnengesichtern, wie verschieden dieselben auch sein mögen, eine naturwahre Grundform, welche dem Antlitze seiner Frau entlehnt war, und Guido Reni hielt sich fest an die Antike und gab ihr einen naturwahren Ausdruck.

Es wird Niemand bestreiten wollen, daß Leonardo da Vinci auf diese Weise eine Manier der Darstellung besaß, welche dem vollen Hingeben seiner Gebilde an die darzustellende Idee hinderlich in den Weg trat. In dem Streben, sein Formenideal mit seinen Intentionen in Bezug auf Handlung und Ausdruck in völligen Einklang zu bringen, lag die hauptsächlichste Schwierigkeit für den Maler, durch seine Werke sich selbst zu genügen. Deshalb sehen wir den Meister so oft bei seinen herrlichsten Werken erkalten und sich überdrüssig von denselben abwenden. Oft suchte er dem innerlichen Zwiespalte, oder vielmehr der doppelten Natur seiner Werke durch eine veränderte Technik beizukommen. Wie er aber auch experimentirte, wie er sich auch abmühte, für seine Zwecke eine neue, unerhörte, technische Malweise zu erfinden, er konnte den Dualismus nicht zu einer einzigen großen harmonischen Einheit verschmelzen.

Nur in einem Bilde ist ihm die Vereinigung des Idealen — und speciell seines Idealen — mit der Natur und ihrer Beseelung gelungen: in seinem Abendmahlsgemälde. Hier verbündet sich die erhabenste künstlerische Vorstellung von Adel der Form mit einer festen Naturwahrheit, welche keine bloße Abschrift der Wirklichkeit ist, sondern als die schlagende Charakteristik einer geistig gefaßten Individualität auftritt. Es ist sehr bezeichnend für Leonardo da Vinci, daß auf diesem Abendmahlsbilde dennoch ein Kopf sich befindet, welcher das ungelöste Dilemma in der Darstellungsweise des Künstlers in sich faßt — der Christuskopf. Wie sich Leonardo auch abmühen mochte, so kam er bei diesem Kopfe immer wieder auf sein altes Formenideal zurück. Sein Christus ist ein antik veredelter Byzantiner, ohne individuelle Wahrheit — der ungenügendste Kopf auf dem ganze Bilde, obwohl der beste Christuskopf, welchen die Italiener aufzuweisen haben.

Die Aehnlichkeit und der Gegensatz, welche in Leonardo und Albrecht Dürer liegen, berührt uns an dieser Stelle zu mächtig, als daß wir nicht auf denselben hinweisen sollten. Wie sich Leonardo nur in einem einzigen Bilde, dem Abendmahl, in seiner ganzen, glorreichen Freiheit erhebt, alle Manier abstreift, um sich in vollster Größe zu zeigen — so auch Albrecht Dürer, in seinem Bilde der vier Apostel, welches „die vier Temperamente" genannt wird. Beide Maler haben Jeder nur ein Bild aufzuweisen, um ihre Berechtigung für den ersten Rang unter den Malern aller Zeiten zu documentiren. Wie bei Leonardo da Vinci die in künstlerischen Vorbildern gegebene äußere Form, überwog bei Albrecht Dürer die Abschrift des Wirklichen. Der Italiener führte die Natur in seine feststehenden Formen ein, um denselben Leben und Charakter zu verleihen; der Deutsche suchte die Nachbildung der Natur durch das Heranziehen eines seltsam mystischen Elements zu höherer, geistiger Bedeutung zu bringen — bis Beide dahin kamen, ein Gemälde zu schaffen, das „im Geiste nicht nur, sondern auch in der Wahrheit" gemalt war.



Rubens pt. P. Walther sc.

The Victor's Apotheosis. Sieger's Apotheose.

Wenn es noch eines besondern Beweises bedürfte, daß die ideale Manier Leonardos ohne zu große Schwierigkeiten nachgeahmt werden konnte, so würden die vielen Schüler dieses Meisters, welche ganz in seiner Weise zu malen verstanden, diesen Nachweis liefern. Es war eine große Schule, als deren Haupt Leonardo in Mailand wirkte. Der Werth der Leistungen, selbst der besten dieser Schüler, erscheint neben den Thaten ihres Meisters sehr gering; denn es war keiner dieser Nachfolger Leonardos, welcher einen neuen Weg in der Kunst gefunden hätte. Dagegen hat mancher dieser Schüler Copien von Bildern seines Meisters geliefert, welche uns ohne diese Nachbildungen völlig verloren sein würden. Wir nennen hier Cesaro da Sesto; Gian Antonio Boltraffio; Francesco Melzi; Andrea Salaino, ein Lieblingsschüler Leonardos, Bernardino Fassolo und Gaudenzio Vinci — Beide vorzügliche Nachahmer ihres Meisters — Marco d'Oggiona, Girolamo Alibrando u. A.

Weit häufiger, als die Werke dieser Schüler, sind die Gemälde eines andern Epigonen da Vincis, Leonardo Luinis. Dieser Nachahmer lieferte manche Werke, welche lange unter Leonardos Namen passirten. Luini hat Vieles nach Leonardos Cartons gemalt, wußte sich aber auch selbständig in der Weise seines Vorbildes zu bewegen.

Höchst wahrscheinlich ist es dieser Luini, welcher das in der Belvederegalerie befindliche Bild der Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannis des Täufers malte. Ein ähnliches Bild, erwiesen von Luinis Hand, bewahrt die Galerie der Tribune zu Florenz.

Siegers Apotheose.

Von P. P. Rubens.

Allegorische Bilder mit historischen Bezügen sind unter Rubens' Werken überreich vertreten. Der Maler besaß in diesen Darstellungen das Mittel, mit den Thaten der Großen seiner Zeit sich auf die für ihn bequemste Weise abzufinden. In diesen allegorisirten Historien mit ihrer sonderbaren Mischung von realer Natur, Phantasie und begrifflichen Elementen konnte der Maler ungehindert seinem Drange für Darstellung solcher Figuren folgen, welche ihm gestatteten, von seiner kühnen Zeichnung des Nackten, seiner Kraft in der Bewegung und seiner leuchtenden Carnation den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Die Mischung seiner wirklichen Menschen mit mythologischen und allegorischen Gestalten gab ihm eine willkommene Gelegenheit für die schlagendsten Contraste. Ein wesentlicher Vortheil für den Maler, welcher seine hohen Kunden möglichst schnell zu bedienen hatte, lag darin, daß diese Art von Darstellungen für Rubens weiter keiner Ueberlegung bedurften. Einige Portraits und einige mehr oder weniger nackte, männliche oder weibliche, Figuren mit den nöthigen Attributen — und das Bild war fertig.

Erscheinen diese Gemälde in großen Dimensionen, so machen sie wegen ihrer innern Unwahrheit, ihrer geistigen Hohlheit und vollständigen Gefühlsarmuth einen sehr unerquicklichen Eindruck. Dieser mit großem Aufwande eines erheuchelten Pathos erscheinende theatralische Pomp wird sogar nicht selten geradezu lächerlich, wo nicht gar widerwärtig, wie — um nur ein Gemälde zu nennen — bei dem „Einzuge der Maria de' Medici in Marseille", welche Darstellung das vierte der für den Palast Luxembourg bestimmten großen Folge bildet. Hier drängen sich zwischen den Magistratsper-

sonen von Marseille allegorische, nackte Gestalten, und dicht neben den Hofdamen tummeln sich wie in einer Schwimmschule Tritonen und Nereiden. In der Luft zeigen sich sehr wohlbeleibte Weibspersonen, Trompeten blasend, ohne daß die dargestellten Menschen dies Alles irgendwie nicht in vollster Ordnung fänden. Diese Gemälde werden mit Recht von jenen Kritikern verdammt, welche Rubens gern zu einem bloßen Bilderfabricanten stempeln möchten.

In kleineren Verhältnissen sind dergleichen Darstellungen immer noch erträglich. Sie sprechen wenigstens für die ungeheure Leichtigkeit, mit welcher Rubens auch jenen Stoffen beizukommen vermochte, die sich gegen ihre plastische Fassung sträubten. Vorzüglich gemalt ist das kleine allegorische Bild in der Belvederegalerie, „des Siegers Apotheose". Ein königlicher Krieger mit Schild und Schwert in halbrömischem Costume, auf Ueberwundenen thronend, wird von Bellona mit Blitzen beschützt und von der ziemlich corpulenten Victoria mit dem Siegeskranze geschmückt. Allem Anscheine nach ist es Ludwig XIII. von Frankreich, welcher durch dies gemalte Gelegenheitsgedicht verherrlicht wurde.

Die Serenade.

Von J. Pitner.

Pitner hat, wie so viele der neueren österreichischen Maler, eine wirksame Stimmung in seinen Gemälden in der Gewalt. Seine Serenade besitzt eine stark ausgeprägte Charakteristik, wodurch dieselbe sich sofort fest dem Gedächtnisse des Beschauers einprägt. Gestalten, gleich dem Sänger, welcher in einer der Wasserstraßen von Venedig der Geliebten zu nächtlicher Stunde ein Lied zur Mandoline singt, sind längst nicht mehr in Venedig zu schauen — dennoch darf man nur einen Blick auf dies Gemälde thun, um die volle Stimmung zu fühlen, welche über Venedig lagert, wenn die Sonne zur Rüste gegangen ist und der matt aufdämmernde Mond den Kampf mit den Nebeln über den Lagunen begonnen hat. Die Beleuchtung in diesem Bilde ist zugleich kunstvoll und wirksam.

Das Gelübde.

Von Tizian.

Obgleich der venetianische Großmeister in der Malerei unter den äußerst zahlreichen Portraits von seiner Hand eine Menge von Werken schuf, welche für einen Tizian als Meisterwerke zählen, so sind doch der Brillanten vom reinsten Wasser — aus diesen Meisterwerken auserwählt — nur wenige. Zu dem Vorzüglichsten des Vorzüglichsten, das von Tizian auf dem Felde des Portraits geleistet wurde, gehört „das Gelübde", oder Sanct Aloysius Gonzaga. Neben diesem Portrait stehen nur noch die Bildnisse des Cardinals Ippolito de' Medici und Giovanni de' Medici, Vaters von Cosimo I., gefallen in der Schlacht von Mantua, und Katharina Cornaro von Cypern, die grausam betrogene



F Pitner pt. W French sc.

Serenade.



Tizian pinx. W. French sc.

Das Gelübde. The Vow.





G. Terburg pt. W. French sc.

The Correspondent. Die Briefschreiberin.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Tochter der Republik Venedig. Die beiden letzteren Bilder befinden sich in der früher großherzoglichen Sammlung, das erstere in der Galerie Pitti in Florenz.

Der heilige Aloysius ist in dem Augenblicke dargestellt, als er, von weltlichen Dingen in Anspruch genommen, daran dachte, sich an dem neu gegen das stolze Frankreich entbrennenden Kampfe zu betheiligen, und sich der Kirche zu entziehen, für welche er sich bereits bestimmt hatte. Mit Waffen handthierend und zwei Pfeile in der Hand haltend, überkam es den Jüngling plötzlich wie eine Erleuchtung von oben — er sah in seiner Hand einen Schwamm und hatte die bestimmteste Empfindung, als derselbe auf unerklärliche Weise wieder verschwand, daß dieser Schwamm keine andere Bedeutung habe, als auf das Leiden und den bittern Tod des Heilandes hinzuweisen. St. Aloysius gelobte in demselben Augenblicke, sein Leben dem Erlöser zu weihen.

Der Ausdruck in diesem Portrait ist ein solcher, wie man ihn bei Tizian nur das eine Mal findet. Derselbe erinnert an Fiesoles andächtige, verzückte Köpfe. Alles bestechende Beiwerk fehlt auf dem Bilde des heiligen Aloysius. Um so größer ist der Triumph des Malers, welcher hier, gegen seine Gewohnheit, nur das Seelische berührt hat, um seinen Erfolg zu sichern.

Die Briefschreiberin.

Von Gerard Terburg.

Bei mehren Gelegenheiten, wo die holländischen und niederländischen Cabinetsmaler neben einander gestellt und charakterisirt wurden, ist Gerard Terburg in diesem Werke bereits genau gewürdigt worden. Terburgs Gemälde gehören zu den glänzendsten Juwelen, welche eine Kunstsammlung besitzen kann. Sie sind in der herrlichen Licht- und Farbenführung den besten Bildern seiner großen Schüler, Dow, Mieris und Netscher gleich, obwohl weniger reich an poetischer Stimmung, als die Gemälde Dows, weniger frei und humoristisch, als Das, was Mieris malte und einfacher als Netschers, meist reicher componirten, Conversationsstücke. Die Belvederegalerie besitzt zwei Terburgs: „das Dessert", eine Frau, welche einem vornehm angezogenen Kinde einen Apfel schält, und „die Briefschreiberin", eine blonde Dame, mit stark holländischer Physiognomie — dieselbe Figur, welche auf einer ganzen Reihe von Terburgschen Bildern vorkommt.

Das berühmteste Bild Terburgs ist die „Beschwörung des Friedenschlusses zu Münster, 1648, zwischen Spanien und den Niederlanden", in Amsterdam — die Bildnisse der Gesandten zeigend, welche das so hochwichtige Actenstück abgeschlossen haben. Dies Bild ist jedoch, wie sich bei dem Mangel an Compositionstalent bei Terburg voraussetzen ließ, in Hinsicht auf Composition ganz verunglückt. Hinter dem Oesterreicher, dem Grafen Trauttmannsdorf — der Hauptfigur des Vordergrundes — welcher das Friedensdocument in der Hand hält, thürmt sich eine Masse von immer kleiner werdenden Gesichtern auf — eine von äußerster Unkenntniß der Perspective zeugende, abstoßende Anordnung.

Terburg ward in Zerol 1608 geboren und starb im höhern Alter zu Deventer.

Die Kindesalter.

Von J. Pitner.

Eine reizende Zusammenstellung von Scenen aus dem Kindesleben. Von dem Säuglinge an, welcher sich auf dem Arme der Wärterin der duftigen, warmen Sommerluft erfreut bis zu dem Kinde, das mit der Katze spielt, oder in Betrachtungen über seine Schulaufgabe versunken ist, und zu den Jungen, welche voll kräftiger Stimmung im Wasser waten, um ihr Schiffchen auf die Reise zu bringen, ist volles, naturwüchsiges Leben in fester Zeichnung und vortrefflicher Beleuchtung.

Monsignore Camuccini.

Neurömische Schule.

Dies vorzügliche Portrait beweist, daß die Italiener den hohen Sinn für Kunst, welche ihre Altvordern besaßen, der Erhebung der nordischen Kunst gegenüber, trotz aller politischen Mißstände, nicht eingebüßt haben. Der Kirchenfürst ist einfach, aber höchst geistreich aufgefaßt. Es ist aller Flitter, alles Bestechende sorgfältig vermieden, um die Charakterdarstellung nicht zu beeinträchtigen. Diese letztere ist zugleich außerordentlich fein und kraftvoll zugleich — ein Stück Seelenmalerei, wie solche nur dem denkenden Künstler gelingen kann.

Sanct Hermann.

Von Anton van Dyck.

So wenig van Dyck genügen kann, wenn derselbe unternimmt, Stoffe darzustellen, welche einen gewaltigen Affect bedingen, so reizend und rührend ist er in solchen Scenen, für welche ein sanftes Gefühl, eine elegische Stimmung ausreicht, wie dies bei seinem Bilde des heiligen Hermann der Fall ist. Der Heilige, ein schöner junger Mann, ist von seligen Empfindungen überwältigt, niedergesunken und empfängt von der heiligen Jungfrau die Wundenmale Christi. Ein Engel hält ihm die rechte Hand, welche die Jungfrau zart mit den Fingerspitzen berührt. Staunend betrachtet ein Schüler Hermanns das Wunder. Die Bewegung in diesem Gemälde ist mäßig und edel; der Ausdruck tief empfunden, die Draperie groß, harmonisch und nur an dem Gewande des Engels verwirrt, ohne die Idee des so eben erfolgten Herabschwebens zu versinnlichen. Dieser St. Hermann war übrigens ein geborner Markgraf von Baden und starb als Mönch 1071 im Kloster Clugny.



F Pitner pt. W. French sc.

Childhood. Das Kindesalter.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A H Payne Leipzig & Dresden



Römische Schule | W. French sc.

Msgr. Camuccini.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



A. van Dyck pt. W. French sc.

St. Hermann.

Druck u. Verlag d. [illegible] Kunstanstalt [illegible]



Paul Potter pt. Steinicken sc.

The Herdsman. Der Rinderhirt.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



David Teniers pt. W. French sc.

Attention. Das Apportiren.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig und Dresden

Der Rinderhirt.

Von Paul Potter.

Nur auf den Bildern aus Potters bester Zeit steht die Landschaft mit den Figuren in harmonischem Einklange. In seiner ersten Zeit widmet er den Thierfiguren weniger Aufmerksamkeit, und sucht denselben durch die sorgfältige Behandlung ihrer Umgebung ein erhöhtes Interesse zu verleihen. Allmälig wird der Künstler genauer in den Figuren, welche vermöge ihrer studienhaften Darstellung alle Aufmerksamkeit an sich reißen. Zuletzt stellt er uns seine Thiere ganz unvermittelt gegenüber, wie seinen großen Stier im Haag, die fette Kuh u. s. w. Er hielt es nicht mehr für nothwendig, in seinen Bildern die äußerlichen Bedingungen der Erscheinung seiner Thiere, Licht und Luft und Grund und Boden, zur Geltung zu bringen.

Desto größern Werth haben jene Bilder, welche gleich dem berühmten Potter in der Galerie Czernin, so wie der Kuh, welche sich spiegelt ꝛc. im vollen Gleichgewichte der Darstellung erscheinen. Potter giebt hier nur so viel Detail in seinen Thieren, wie solches vermöge der Entfernung der Figuren von dem Vordergrunde, und gemäß der Beleuchtung in der Wirklichkeit zu bemerken wäre und ist deshalb nur um so genauer. Es liegt eine Stimmung in dieser Art von Bildern, für deren Abwesenheit uns die minutiöseste Haarmalerei nicht entschädigen kann.

Der „Rinderhirt" steht der besten Periode Potters sehr nahe. Der Maler hat hier noch nicht auf die Wirkung der Scenerie verzichtet. An einem kühlen Morgen bei bedeckten Himmel zieht der Hirt in einer ziemlich tristen Landschaft dahin, der langsam dahin schreitenden Heerde folgend. Ein zum Theil berasteter Hügel erhebt sich links im Mittelgrunde. Zur Rechten liegen die ersten Häuser des Dorfes, fast in Bäumen versteckt. Auf dem Schnitte des Hügels ist ein Fuhrwerk sichtbar, welches die Richtung auf die im fernsten Hintergrunde liegende Stadt einhält. Bei der harmonischen Erscheinung dieses Bildes wird sicher Niemand auf die Idee gerathen, daß Meister Potter an den Thieren ein Detail hätte entwickeln müssen, welches die Wahrheit der Erscheinung nothwendig aufheben würde.

Apportez!

Von David Teniers.

Dies ist eines der einfachsten, dennoch aber kraftvollsten Bilder von Teniers. Der Sohn hat hier mehr in der Weise des Vaters gearbeitet, wenn man die Composition ins Auge faßt, welche weniger rund geschlossen ist, als man bei Teniers in der Regel findet. Man darf daher, ohne einen Fehlschluß zu fürchten, dies Bild als aus der frühern Periode des Künstlers herstammend bezeichnen. Der Vorgang ist außerordentlich einfach, aber mit einer ungewöhnlichen Kraft des Ausdrucks ausgestattet. Die Malerei ist in den Figuren vorzüglich; die Scenerie hat Teniers jedoch meist viel besser aufzuweisen.

Heilige Familie.

Von Anton van Dyck.

In der Regel machen die heiligen Historien und Conversationen van Dycks keinen reinen erfreulichen Eindruck. Man findet selten oder nie das Ideale mit einem treffenden Ausdrucke verbunden, oder das Naturwahre bis zur idealen Reinheit durchgebildet. Vor allen Dingen fehlt van Dyck ein heiliger Ernst, eine innere überzeugende Kraft in den Figuren, welche Rubens, wenn er übrigens doch wollte, sehr gut in der Gewalt hatte.

Van Dycks Heiligenbilder können das Profane nicht überwinden. Seine Köpfe und Figuren mögen anmuthig, sogar schön sein — heilig sind sie nie. Eben so wenig pflegen sie bei der Sache zu sein. Sie haben meist bei der dargestellten Handlung nicht mehr persönliches Interesse, wie zum Beispiel eine Gesellschaft von Personen, welche für die Darstellung von lebenden Bildern vereinigt sind. Je besser van Dyck malt, je mehr er uns von der körperlichen Wahrheit seiner Figuren zu überzeugen weiß, desto stärker fällt der Mangel der zweckgerechten Beseelung ins Auge.

Diese heilige Familie gehört unstreitig zu den fesselndsten Bildern dieser Art, welche der Meister schuf. Nur muß man in der Mutter nicht das Geheimniß der Gottgebärerin, oder auch nur das Mysterium der Liebe suchen wollen, welche Mutter und Kind verbindet. Die gesuchte Stellung des Kindes darf man nur von der malerischen Seite aus beurtheilen. Ganz vorzüglich dagegen ist der Kopf des Joseph, an die schönsten Köpfe Raphaels erinnernd und doch von einer Eigenthümlichkeit, welche ganz dem van Dyck angehört. Die Lichtführung erscheint in diesem Gemälde weich und breit, und dennoch durch entschiedene Extreme von einer besonders festen Haltung.

Rembrandt.

Von P. Rembrandt.

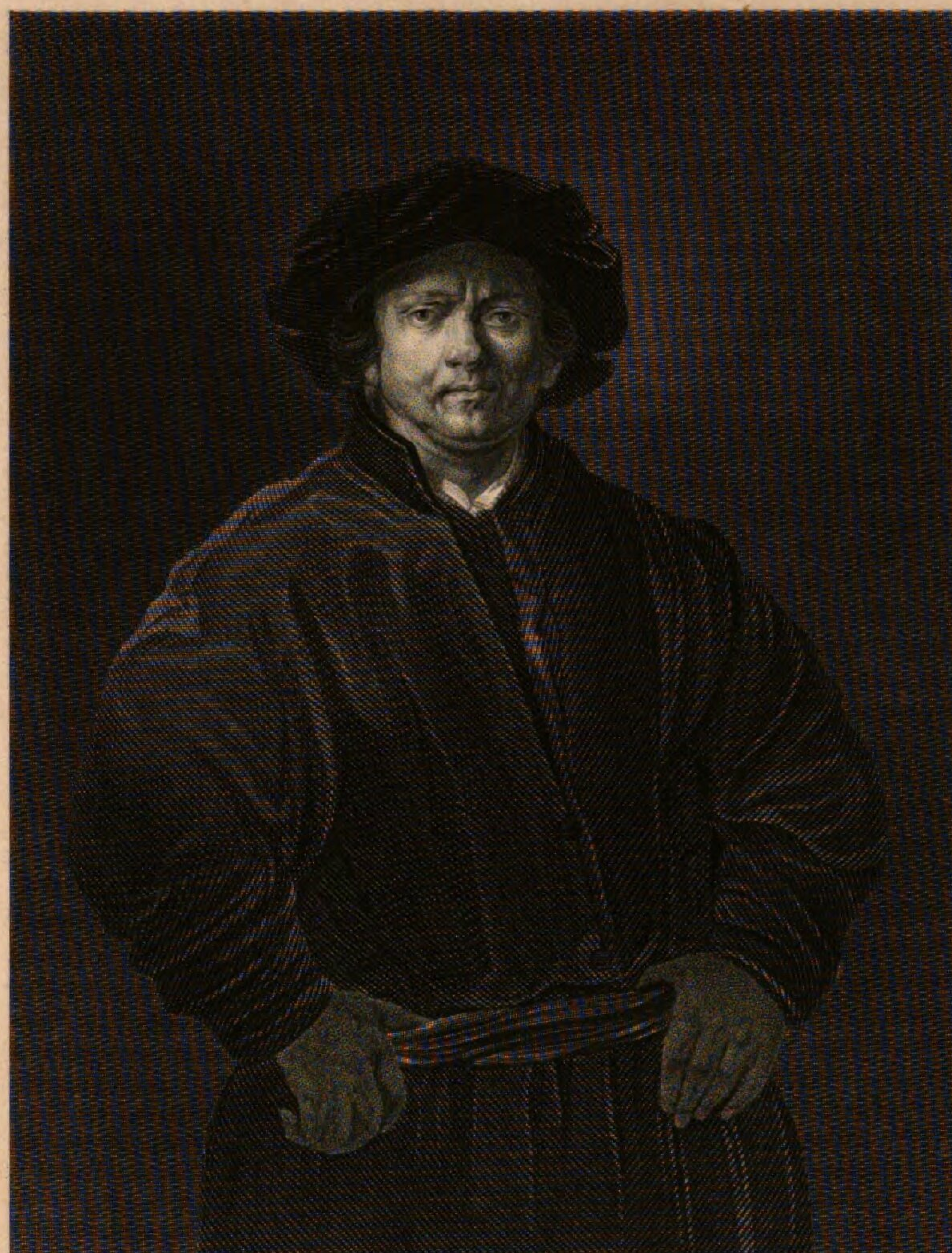
Wenn Rembrandt für seine im ernstesten Sinne gemeinten Historien- und Heiligenbilder ein Modell brauchte, so pflegte er nie lange zu suchen, sondern er nahm den ersten besten alten Bauer, oder seine Magd, seine Frau, seine Mutter oder Tochter, putzte dieselben mit einer sonderbaren Kopfbedeckung, oder einem eigenthümlichen Mantel heraus, und stellte sie auch wohl in seine Gemälde, so wie die Modelle gingen und standen. Auf jeden Fall hatte Rembrandt, wenn er wegen eines Bildes gedrängt wurde, eine Aushülfe, indeß er sich selbst portraitirte. Er hat von seinem eigenen Kopfe gemacht, was sich irgend machen ließ — es existiren über hundert Selbstportraits, gemalt und radirt, von diesem Meister. Kein einziges dieser Bildnisse ist dem andern in den Zügen genau ähnlich — dennoch ist es immer derselbe alte Rembrandt, welcher uns, in kraftvollster Weise unter der reichsten Lichtwirkung, entgegenblickt.



Anton van Dyck · W. French

Heilige Familie. The Holy Family.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig



Rembrandt pt. W. French sc.

Rembrandt.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A.H. Payne, Leipzig & Dresden





Spanische Schule W. Ochlich.

The Blind Hurdy-Gurdy Player. Der blinde Leyerspieler.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden

Der blinde Leyerspieler.

Spanische Schule.

Hier ist kraftvolle, greifbare Natur, ohne weitere sentimentale Zuthat — Leben in jeder Linie. Man braucht nicht lange zu schwanken, um dies Bild als ein solches zu bezeichnen, welches der Zeit des Murillo angehört. Das Genre hat sich von der italienischen Stylistik bereits völlig frei gemacht und kennt die Umständlichkeit nicht mehr, welcher sich ein Velasquez selbst nicht entschlagen konnte. Das Leben wird auf der That attrapirt und dargestellt, bis es — auf das heilige Gebiet hinüberflutend — der spanischen heiligen Malerei einen speciellen nationalen Charakter aufzudrücken vermag.

Diesen blinden Leyerspieler könnte ganz wohl Meister Esteban Murillo selbst gemalt haben; aber schwerlich trifft man bei diesem Maler eine Analogie, daß er sich so kurz und knapp gefaßt hätte, wie dies hier der Fall ist. Auch könnte man vermuthen, daß Murillo den leidenden Ausdruck im Gesicht des Blinden durch irgend einen seiner humoristischen Züge bei dem Begleiter schärfer hervorgehoben hätte.

Murillo ist jedoch nicht allein des Naturalistischen mächtig. Pedro de Moya, wenn er sich in seiner rosenfarbenen Laune befindet, ist nicht minder wahr und kraftvoll, obgleich weniger humoristisch als Murillo. Moya ist jedoch von der gefälligen Art van Dycks angeweht und fügt gern idealisirte Züge hinzu, auch wenn er reine Natur geben will. Fast noch mehr besitzt Moyas Schüler, Juan de Sevilla, von van Dyck.

Es kann nicht meine Absicht sein, eine Untersuchung über den muthmaßlichen Maler des „Blinden Leyerspielers" zu schreiben. Das Bild ist jedoch werthvoll genug, um darauf hinzuweisen, daß dasselbe von Meisterhand herrühren muß. Einfach und edel gehalten, erinnert es an die Darstellungsweise Alonzo Canos. Der erste Blick auf den Leyerspieler fesselt uns durch etwas Vorzügliches, das dem Cano mehr als allen seinen Zeitgenossen eigen ist — durch die dargelegte Kenntniß der Anatomie. Das Auge wird ganz unwillkürlich auf den herrlich gezeichneten und gemalten Händen des armen Spielmanns haften bleiben. Michel Angelo hielt die Hand für den Prüfstein der anatomischen Kenntniß eines Malers — eine Wahrheit, welche manchen Kunstjünger seit Buonarotis Zeit zur Verzweiflung zu bringen im Stande war.

Alonzo Cano war ein Meister in der artistischen Anatomie. Und sieht man genauer, so bemerkt man auf der Leyer ein „C o", den Anfangs- und Endbuchstaben des Namens dieses Meisters. Könnte noch ein Zweifel sein, ob vielleicht ein Castillo, oder ob Camilo oder Careño gemeint sei, so darf man nur das Heragon auf der andern Seite der Leyer betrachten — das Zeichen der Bauhütten und Baumeister.

In der That war Alonzo Cano nicht nur Maler, sondern auch Architekt und Bildhauer, gleich den Heroen in der Kunst Italiens. Das bisher namenlose Bild kann daher bis zur Führung des Gegenbeweises mit größter Wahrscheinlichkeit dem Alonzo Cano zugeschrieben werden.

Der Meister starb, nachdem er die „Schule von Granada" gegründet hatte, sechsundsechzig Jahre alt, ohne daß jedoch von ihm eine dominirende Richtung ausgegangen wäre.

Die Melkerinnen.

Von Nikolaus Berghem.

Dies ist eines der wenigen Bilder Berghems, in welchem die Manier dieses Meisters fast kaum zu erkennen ist. Berghem, welcher mit entschiedener Vorliebe in seinen Bildern eine Menge von landschaftlichen Requisiten in Scene setzt, ist bei seinen Melkerinnen mit einer ungemeinen Einfachheit verfahren. In einer öden Gegend steht eine roh zusammengefügte, mit Bretern benagelte und mit Stroh gedeckte Hirtenhütte, vor welcher einige Schafe und eine Kuh Mittagsruhe halten, während eine andere Kuh gemolken wird. Im Vordergrunde gießt das Mädchen, welches die Schafe gemolken hat, ihr kleines Gefäß in den Milchkübel aus, während der Hund sich an einem zweiten Milchgefäße zum Entsetzen der Magd gütlich thut. Die Aussicht schließt bereits im Mittelgrunde ein kahler Hügel.

Das ganze Bild hat etwas außerordentlich Heimisches, still Abgeschlossenes und besitzt, ganz im Gegensatze zu den meisten anderen Gemälden Berghems, ein fast melancholisches Element. Dafür erscheint Meister Berghem hier wahrer, als er sich in der Regel zu geben liebt. Die Genauigkeit in den Thiergestalten, die Lebhaftigkeit der Beziehungen zwischen der einen Melkerin und dem Milchdiebe lassen schließen, daß Berghem in diesem Bilde gegen seine Gewohnheit ein Stück wirklichen Lebens malte. Die Meisterschaft der Ausführung verbannt den Gedanken, daß die „Melkerinnen" vielleicht einer frühern Periode Berghems angehören.

Der Blumenstock.

Von Gerard Dow.

Manche Bilder dieses Meisters sind gleich kurzen, lieblichen Gedichten und zu diesen Stücken gehört das vorliegende. Eine alte Frau, eine einsame Witwe, welche sich mühsam vom Spinnen ernährt, beugt sich aus dem Fenster, um ihren Blumenstock zu begießen, der für die arme Alte dieselbe Bedeutung hat, wie das reiche Kornfeld für den Landbesitzer, der grüne Wald für den vornehmen Jägersmann, das von Glasscheiben blitzende, mit Palmen gezierte Gewächshaus und der herrliche Park für den Millionär. Die dürftige Blume der Alten ist vielleicht keine zwei Stüber werth, selbst wenn der Topf mitgerechnet wird, und dennoch spendet dies Besitzthum die Freude an der Pflege desselben, und vielleicht kein reicher Inhaber von Harlemer Tulpenzwiebeln, von denen das Stück mit vielen Tausenden von Gulden an der Börse verspielt und gewonnen ward, kann sich einer ähnlichen Befriedigung bei der Betrachtung seiner Schätze rühmen.



N. Berghem. Steinicken.

Milking. Die Melkerinnen.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.


G. Dow pt	W. French sc.

The Pet Flower. Der Blumenstock.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden



A. Caracci pt. W. French sc.

Venus und Adonis.

Venus und Adonis.

Von A. Caracci.

Es ist der schöpferische Genius des Trifolium der Caracci, welchen wir hier ins Auge fassen — Annibale. Er besaß von seinen beiden Genossen am Werke der Kunstreformation, dem Lodovico und Agostino Caracci, die Macht der Empfindung voraus.

Lodovico erscheint mehr als ein Künstler, der aus der ruhigen Reflexion heraus schaffte. Bei ihm spielen die Umstände, unter denen er seine Figuren vorführt, eine große Rolle. In die Tiefe des Geistes- und Gemüthslebens der dargestellten Personen vermag Lodovico selten einzudringen. Er bleibt immer nur eine kurze Spanne weit von der Allegorie (im allgemeinern Sinne) entfernt. Seine Figuren sind meist Träger eines Begriffs, der Duldung, der Barmherzigkeit, der andächtigen Beschaulichkeit u. s. w. Das feinere Idealisiren entgeht ihm. Seine Bilder lassen daher in der Regel den Beschauer kalt.

Agostino war der Mann der Theorie, der Mathematiker, Meister der Perspective und unantastbar correcter Zeichner. Er war wie zum Lehrer geschaffen. Wenn man von der Schule der Caracci der „Führerin auf der neuen Bahn der Kunst" — der Accademia degli incamminati — redet, so muß man zunächst an Lodovico und Agostino denken. Annibale eroberte der Schule in der Außenwelt Terrain durch seine Schöpfungen.

Annibale war ein leidenschaftlicher Charakter, eine Mauerbrechernatur. Das Nachsinnen war seine Sache nicht, und der gelehrte Agostino ward daher, je weiter derselbe vorschritt, um desto mehr das Ziel von Annibales Spöttereien. Seine beiden sanfteren Genossen hätten ohne ihn sicher Frieden mit den Manieristen geschlossen. Annibale aber sorgte dafür, daß die Kluft, welche die feindlichen Feldlager trennte, nicht freundschaftlich überbrückt wurde.

Obgleich, wie seine Genossen, entschieden sich an das akademische Modellwesen anhaltend, erscheint Annibale doch freier, als die beiden anderen Caracci. Er theilte seinen Figuren einen Grad von Empfindung mit, dessen die Anderen nicht mächtig waren. Er allein hatte die Kraft, seinen Gebilden wenigstens den Schein des Originellen zu verleihen, obwohl er sich in der That von seinen Vorbildern nie weit entfernte.

Dieser Schein des Eigenthümlichen liegt, abgesehen von der äußersten Bemessenheit in der Gruppirung und Haltung seiner Figuren, in seiner Färbung, die den anderen Caracci geradezu abging. Nie sind die antiken Sculpturen, ohne daß ihnen — wie beim Michel Angelo — die edle, harmonische Ruhe geraubt wurde, besser in Action gesetzt, als von Annibale Caracci. Wenn Annibale nicht das Urbild des Idealen zu geben vermochte, so ist es doch gewiß ein Abbild desselben von hoher Vollendung, was wir bei ihm finden. In seiner Malweise war Annibale unsicher, eben weil er die Färbung dem Charakter der dargestellten Objecte gemäß zu bilden trachtete.

Für den einen Stoff war mehr Allegris Helldunkel, für den andern der glühende Localton eines Giorgione passend; wieder für ein drittes Bild erschien die breite Pracht des Veronese geschaffen. Es giebt eine Periode bei Annibale, wo er eine Verschmelzung der eigenthümlichen Vorzüge aller drei großen Coloristen anstrebte, und die Bilder aus dieser Zeit dürften, vom Augenpuncte des wirklichen Malens aus, für seine wirksamsten gelten.

Allgemach jedoch trat Annibale näher an das Reich des Idealen und der Stylistik hinan. Seine Jugendglut war erkaltet und sein innerer Sinn wandte sich von der äußerlich bestechenden

Weise der Darstellung immer mehr ab. Es war bei ihm keine Nothwendigkeit mehr, durch Farben seinen Empfindungen Ausdruck zu geben. Die allerdings nüchterne Malweise des Raphael, oder gar die Willkürlichkeiten in der Licht- und Farbenführung des Michel Angelo — wenn man bei diesem Letztern überhaupt von Färbung sprechen darf — schienen ihm mit den höchsten Forderungen des Styls am vollkommensten zusammenzustimmen. Seine Frescobilder büßten durch dies nach und nach heraustretende Princip Annibales, der Naturwahrheit völlig den Rücken zu kehren und die Gebilde der Kunst selbst als einzig gültige Factoren in der Kunstwelt zu betrachten — wenig ein. Desto mehr war dies aber im Bezug auf Annibales Staffeleigemälde der Fall.

Die Färbung in demselben wurde allgemach auffallend körperlich. Die verschiedenen Tinten waren roh neben einander gesetzt, selten genügend vertrieben und verschmolzen, und nur dünne Schichten einer, für solchen Zweck unkräftigen, Lasur deuteten dem Beschauer an: daß derselbe sich die Härten im Colorit als harmonisch verbunden zu denken habe. Der Eklektiker, welcher jeder einseitigen Manier den Tod geschworen hatte, endigte damit, Bilder zu schaffen, welche mehr ein Symbol der darzustellenden Gegenstände, als diese selbst auffaßten. „Denke Dir bei diesem Bilde, nach Dem, was ich Dir in demselben zeige, wie das Bild, dessen Eindruck Du empfinden sollst, eigentlich beschaffen sein müßte" . . . Dies würde in vielen Fällen die Malweise Annibales ausdrücken.

Annibale erreichte in Rom den Gipfel seines Ruhmes. Im Palaste Farnese schuf er sein Meisterwerk in Fresco. Auch hier blieb er seinem Princip getreu, die großen Meister zum Vorbilde zu wählen; denn die ganze Anordnung der Raumbenutzung in dem Saale der Farnesina ist derjenigen in der sixtinischen Capelle gleich. In den beiden großen Bogenfeldern und an der gewölbten Decke ist der Triumph des Bacchus und der Ariadne: die Geschichte der Galatea, des Kephalos und der Eos (Aurora) dargestellt. Sodann erscheinen Juno mit dem Gürtel der Venus, Diana-Selene und Endymion, Hercules und Jole, Venus und Anchises 2c. Kleinere Gemälde zwischen diesen größeren Darstellungen führen die Stoffe nach allen Richtungen hin weiter, und erschließen uns die Welt des Ovid und seiner mythographischen Genossen. Es ist eine genußvolle, heitere, der Schönheit und ihrer Macht über das Menschenherz huldigende, Auffassung des Lebens, welche hier Annibale bietet. Die Gruppen sind wohlgefällig; die Stellungen, reich an Verkürzungen, sind sehr mannigfaltig; die Zeichnung ist durchgehends nicht allein correct, sondern edel, oft von wahrhaft harmonischem Rhythmus. Dennoch ist ein gewaltig wirkendes geistiges Moment, wie in Raphaels Stanzen im Vatican, oder die eindringliche Empfindung, wie in Allegris classischen Compositionen im Kloster von S. Paula in Modena, oder — um eine näher liegende Parallele zu ziehen — die jubelnde, schwungvolle Freiheit, die unsterbliche Grazie, der Hauch der Poesie nicht zu finden, wie solche in Raphaels zwölf Bildern aus dem Leben der Psyche, ebenfalls in der Farnesina befindlich, dargelegt sind.

Sieben Jahre lang arbeitete der Meister an diesen farnesischen Bildern. Obwohl ihm sowohl Lodovico als Agostino Caracci, namentlich bei den Entwürfen zur Hand gingen, und später einige seiner Schüler an der Arbeit sich betheiligten, so trug Annibale doch die Hauptarbeit auf seinen Schultern.

Endlich war das umfassende Werk vollendet und der Augenblick herangerückt, daß der Cardinal Odoardo Farnese, Herzog von Castro, dem Künstler seinen Ehrensold zahlen mußte. Was vorgefallen ist, um den Cardinal gegen den Künstler aufzubringen, läßt sich nicht mehr ermitteln — genug, er entließ Annibale mit Ungnade, mit kältester Verachtung, und ließ ihm die unwürdig geringe Summe von fünfhundert Ducaten, nach anderen Angaben bloß von so vielen Thalern, für sein langjähriges Mühen auszahlen.

Nach der gewöhnlichen Annahme soll diese schimpfliche Behandlung des Künstlers auf das

ränkevolle Anstiften eines Spaniers, Juan de Castro, des Günstlings des Herzog-Cardinals, erfolgt sein. Es läßt sich so viel nachweisen, daß Odoardo von Farnese einen Günstling besaß, welcher Gian hieß und aus Castro, dem Herzogthume des Cardinals, gebürtig war, welches, als im Jahre 1640 an dem Monte di Pietà verpfändet, vom Papste Urban VIII. (Maffeo Barberini) in Beschlag genommen wurde. Welches aber die Ränke dieses Günstlings gewesen, kann nicht ermittelt werden. Die Vermuthung liegt indeß sehr nahe, daß eine Dame im Spiele gewesen sei; denn Annibale war ein leidenschaftlicher Anbeter des schönen Geschlechts und stets in eine Menge von Liebesintriguen verwickelt.

Seit jener demüthigenden Abfertigung, welche er von dem Cardinal erfahren, war Annibales ganzes Wesen wie gebrochen. Im ersten Augenblicke flammte er in wilden Zorn auf, warf Pinsel und Palette von sich und schwor, dieselben nie wieder anzurühren. Dann aber bemächtigte sich seiner eine tiefe Melancholie. Er fing einige Staffeleibilder an; aber den Tod im Herzen tragend, sank er aufs Krankenlager und starb bald darauf, 1609, kaum neunundvierzig Jahre alt.

Die Dresdener Galerie bewahrt ein Hauptbild dieses Künstlers, den heiligen Rochus. Derselbe steht unter einem Prachtgebäude auf einem Säulengestell. Er hat einen Beutel in der Hand und vertheilt Almosen. Bedürftige drängen sich herbei. Im Vordergrunde erscheint eine Gruppe armer Familien, welche das Empfangene zählen.

In einzelnen Theilen zwar vorzüglich, im Ganzen aber sehr conventionell und kalt, stellt sich Annibales Himmelfahrt der Maria dar. Die Gottesmutter schwebt in einer Gloria, von musicirenden Engeln umflattert. Unten sieht man das Grab, von zerbrochenen Säulen umgeben. Die Apostel sind um dasselbe versammelt und blicken der Aufwärtsschwebenden mit staunender Anbetung nach.

Ein Muster von reiner Zeichnung und einer milden Grazie ist die Jungfrau vor einem Tische stehend, auf welchem das Jesuskind sitzt. Vor dem Tische steht der kleine Johannes Baptista mit einer Schwalbe, die er der Mutter und dem Kinde zeigt.

Mit etwas verändertem Arrangement erscheinen dieselben Figuren in einem Gemälde Annibales, das die Royal Collection in London bewahrt. Der kleine Jesus liegt auf einem weißen Tuche schlafend auf einem Tische. Die Mutter hat die Hülle fortgenommen und zeigt das Kind dem Johannes, durch den warnend aufgehobenen Finger andeutend, daß der kleine Johannes — welcher bereits die Hand ausstreckt — das Jesuskind nicht berühren möge.

„Venus und Adonis“ gilt für eines der tüchtigsten Bilder aus Annibales guter Periode. Der junge Jäger überrascht die Göttin — eine herrliche Gestalt mit besonders reizvollem Gesicht und Blick — an einer Quelle unter Myrtengebüschen. Ihr Auge zeigt, daß sie dem Adonis keinen Widerstand entgegenzusetzen vermag. Dieser Adonis ist übrigens sehr unbestimmt gehalten, fast schwach zu nennen.

Es ist von Interesse, dieses Bild Annibales mit „Venus und Adonis“ von Tizian, in der Belvederegalerie, zu vergleichen, auf welchem Bilde sich Adonis lächelnd aus den Armen der Göttin losreißt.

Der Geflügelhändler.

Von Pieter Aertsens.

Pieter Aertsens, auch Aertzen geschrieben, und von seinen Zeitgenossen „de Langen Pier“ oder langer Peter genannt, gehört unter die bemerkenswerthesten holländischen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts, ist aber weniger bekannt, als manche andere Maler, welche sich mit ihm nicht zu messen im Stande sind. Aertsens' Gemälde sind selten und deshalb desto kostbarer. Außer in der Belvederegalerie erscheint Aertsens in den großen deutschen Sammlungen im Museo zu Berlin, und zwar mit drei Bildern, während München und Dresden nichts von diesem Künstler besitzen.

Im Berliner Katalog wird Aertsens als der Schüler von „Allart Claessen“ aufgeführt. Dies ist ein Irrthum. Allaert Claas, welcher auch wohl Claassen geschrieben wird, ward 1520 geboren und erscheint um ein Jahr jünger, als Pieter Aertsens. Dieser Umstand schließt die Möglichkeit, daß Allaert Claas den Aertsens in der Kunst unterrichtet haben soll, freilich nicht aus, doch war Claas kein Maler, sondern nur ein Stecher, welcher außerdem in einer andern Richtung, als Aertsens thätig war.

Der muthmaßliche Lehrer Aertsens ist nicht Allaert Claas, sondern Anton Claessens, der Aeltere dieses Namens, einer der vorzüglichsten flandrischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts. Dieser Claessens war ein Nachfolger der van Eycks und malte meist biblische Stücke in stark betonter Zeichnung mit kräftigem, leuchtendem, aber hartem Colorit, besaß auch den eigenthümlichen Zug, daß seine Figuren als eine genaue Abschrift des wirklichen, oft sogar gemeinen Lebens erscheinen. Die Gemälde des Anton Claessens besitzen durch diese schroff hingestellte Naturwahrheit ein genrehaftes Element, das bei Pieter Aertsens, ohne irgend welche historische Bezüge, rein zur Darstellung gelangt.

Dagegen scheint Aertsens mit Hieronymus Bosch, dem „Lustigen Bosch“, zusammenzuhängen. Die ganze Malweise Aertsens ist derjenigen von Bosch sehr ähnlich. Aertsens hat sogar nachweislich nach einem Entwurfe des „Lustigen Bosch“ gemalt — wir meinen das in Berlin befindliche Bild, welches zwei einander führende Blinde darstellt, die in einen Graben stürzen, welcher lächerlich-traurige Vorfall sich im Hintergrunde des Gemäldes wiederholt. Einer der Schüler des „Lustigen Bosch“ soll, nach dem Zeugnisse Felipe de Queveras, ein vorzügliches Talent besessen haben, seinem Meister nachzuahmen, seine Werke auch mit dem Namen des Letztern bezeichnet haben — ob aus Verehrung oder Gewinnsucht, bleibt unentschieden. Die Vermuthung liegt nicht sehr fern, daß dieser Schüler eben kein anderer, als Aertsens gewesen sei. Dann würde auch der Umstand erklärt sein, daß sich von einem so tüchtigen Maler, wie es Aertsens ist, so außerordentlich wenige Gemälde vorfinden, obgleich der Maler von 1519 bis 1573 lebte und keineswegs zu den langsamen Arbeitern gehörte.

Aertsens ist vorzugsweise Genremaler. Bei ihm tritt die später von den Holländern so vorwiegend cultivirte Darstellung des gemeinen Lebens bereits vollständig fertig auf. In den als unbezweifelt echt geltenden Bildern dieses Künstlers faßt er das Leben in gemüthlicher, ruhiger Weise auf, ohne je zu den phantastischen, ausgelassenen Sprüngen des „Lustigen Bosch“ seine Zuflucht zu nehmen. Der Geflügelhändler, auch wohl „Bauer und Bäuerin“ genannt — im Belvedere — Aertsens Hauptbild, könnte ganz wohl, was die Auffassung und Zeichnung betrifft, einem Dow und Metzu angehören, so genau erscheint hier Aertsens und so völlig unbefangen steht er dem wirklichen Leben



P. Aertsens pt. W. French sc.

The Game Dealer. Der Geflügelhändler.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



A. Pynaker pinxt — V. French sculpt

The Watch Tower. Der Warthurm.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.

gegenüber. Aertsens Küchenstücke sind so gut und noch reicher, als sie der in diesem Fache so vorzüglich genannte Kalf malte.

Der „Geflügelhändler" Aertsens', mit lebensgroßen Figuren, zeigt die feste, höchst correcte Zeichnung Aertsens und sein lebhaftes Colorit, das hier in gefälliger, verschmolzener Weise sich darstellt. Jedoch auch in historischen Stücken ist Aertsens nicht verwerflich. Seine „Kreuztragung" in Berlin ist ein reiches Gemälde, das Aertsens' Geschicklichkeit beweist, eine Menge von Figuren in Action zu setzen und die verschiedenen Gründe regelrecht auseinander zu halten. Im Mittelgrunde wird der unter der Last des Kreuzes erliegende Christus von den Soldaten gemißhandelt und von seinen Angehörigen beklagt und beweint. Der Ausdruck des Schmerzes in den höchst genau gemalten Köpfen hat durchaus nicht jene widerliche, peinliche Wahrheit, wie man solche oft bei Hemling und Bosch findet. Im Vordergrunde wird Simon von Kyrene von den Kriegern ergriffen. Man hat den Blick auf einen Markt mit allerlei Lebensmitteln. Rechts gehen die beiden Schächer, von einem Dominicaner und Franciscaner begleitet und von allerlei holländischem Volke umgeben. In weiterer Ferne sieht man eine, aus Jerusalem kommende Menschenmenge. Ganz in altem Styl zeigt Aertsens im Hintergrunde die Kreuzigung und Auferstehung. Das Gemälde ist vom Jahre 1552.

Ein anderes namhaftes Bild Aertsens' ist die junge Frau, welche einen kleinen Knaben auf den Schultern trägt. Der Hintergrund zeigt Landschaft und Architektur, welche letztere der Künstler sehr correct zu behandeln verstand.

Der Wartthurm.

Von Adam Pynacker.

Adam Pynacker, gewöhnlich ohne Vornamen genannt, stammt aus dem Flecken Pynacker, zwischen Schiedam und Delft. Er ist keiner der bekanntesten, aber gewiß einer der tüchtigsten der holländischen Landschaftsmaler des siebzehnten Jahrhunderts.

Pynacker besitzt einen feinen, durchgebildeten Geschmack. Es kommt ihm vor allen Dingen auf den Ausdruck der Stimmung in seinen Gemälden an und um diesen zu erzielen, arbeitet er auf den Gesammtausdruck, nicht aber auf die möglichste Naturwahrheit, des Details hin. Man könnte Pynackers Bilder denjenigen der Gebrüder Andreas und Johannes Both ähnlich finden. Wie die Boths, so hat auch Pynacker oft großartige Formen, meist Italien entlehnt, Einfachheit und Breite in der Composition und Färbung. Seine Bilder machen einen ruhigen, klaren, feierlichen oder idyllischen Eindruck.

Namentlich in der Wirkung des Sonnenlichts ist Pynacker ein Meister. Sein Ton ist klar, goldig, oft glühend: doch wußte der Künstler auch in dem morgenfrischen, silbergrauen Gesammtton des Asselyn zu arbeiten.

Die Staffage hat bei Pynacker nie, wie etwa bei Berghem, Wouwerman, van de Velde, eine vorwiegende Bedeutung. Er geizt mit den Figuren — welche ihm übrigens sehr wohl gelingen — und verleiht denselben nur eine ruhige Bewegung, um den Eindruck der Landschaft nicht zu stören. Die Ausführung ist immer delicat, obwohl er das Detail nach der mehr massenhaften Erscheinung

desselben malt. Vorzüglich sind in dieser Hinsicht seine Mondlandschaften. Er bringt gern alte, runde Thürme, Brücken u. dergl., wie man sie in Italien findet, in seinen Landschaften an und man hat in diesem Umstande, so wie in seinen Baumschlägen den Beweis gefunden, daß Pynacker — dessen Lehrer unbekannt ist — in Rom seine Ausbildung vollendet habe. Jedenfalls gehört Pynacker zu jenen Künstlern, welche eine poetische Auffassung der Natur besaßen und mit feiner Wahl bei ihren Gegenständen zu Werke gingen. Seine Werke sind nicht häufig.

Um seine Gegenstände genauer zu charakterisiren, führen wir hier einige von Pynackers Gemälden an. In einem See, an dessen Ufern sich von der äußersten Ferne bis zum Vordergrunde Felsenmassen hinziehen, stürzt von der vordersten Felspartie — welche mit Bäumen geziert ist — ein Bach herab. Dem Wasserfalle gegenüber sieht man Hirten mit ihrer Heerde und eine auf einem Esel reitende Frau. Um den Halt der Perspective zu verstärken, sind auf einer Anhöhe zwei Männer angebracht. Ein anderes Bild zeigt eine gebirgige Landschaft. Auch hier wälzt sich im Vordergrunde ein Wasserfall von dem Felsen herab. Ueber den Fluß führt eine rohe Knittelbrücke, auf welcher ein Hirt steht und bläst, um seine Heerde von zwei Kühen und sechs Ziegen herbeizulocken. Diese Gemälde befinden sich im Museo zu Berlin.

Es giebt manche Stiche nach Pynackers Gemälden: eine große Gebirgslandschaft mit einem runden Thurme; Marine in Mondbeleuchtung; alte, römische Brücke; Abendlandschaft; Ansicht von Gibraltar — die der Maler, als er zur See nach Holland zurückkehrte, nach der Natur aufgenommen haben kann; die strickende Schäferin u. a.

Danae.

Von Tizian.

Die Geschichte der Jo, Leda und Danae ist oft von den Malern benutzt worden, um der höchsten sinnlichen Erregung einen künstlerischen Ausdruck zu geben. Diese Darstellung körperlichen Hochgefühls gewinnt dadurch an Adel und reizender Wirkung, daß das Motiv in dichterischer Weise verschleiert erscheint. Wir haben eine berühmte Jo von Correggio, eine — leider verloren gegangene — Leda von Leonardo da Vinci und mehre Danaen von Tizian, auch eine solche von außerordentlicher Schönheit von van Dyck.

Tizian liebte es, seine Aphroditen und nackten Nymphen liegend darzustellen. Wir erinnern nur an seine Venus in Florenz, seine mit Rosen gekrönte Venus in Dresden, an die noch schönere, einsam in einer stillen Landschaft liegende Venus mit dem Diadem, ebenfalls in der Dresdener Sammlung. Er fand bei dieser Stellung den ungezwungensten Anlaß, seine Carnation in unmittelbare Berührung mit einer wirksamen Färbung der Umgebung zu bringen, was bei einer stehenden Figur — der ganzen Länge nach — nicht so leicht thunlich ist.

Die beiden berühmtesten Danaen Tizians befinden sich in der Belvederegalerie und in der königlichen Sammlung zu Neapel. Die Stimmen darüber, welche von beiden Schönheiten den ersten Rang verdiene, sind getheilt. Das neapolitanische Bild soll indeß an mehren Stellen bedeutend gelitten haben und würde schon deshalb in der Wirkung hinter dem Schatze der Belvederegalerie zurückbleiben.



Titian pt. Walther sc.

Danae.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



Paul Rembrandt W. French sc.

Eine Matrone. A Matron.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Die Formen der Danae in der Belvederegalerie sind mehr ins Einzelne hinein modellirt, als dies Tizian meistens zu thun pflegt. Die ganze Erscheinung ist nicht so weichlich fleischig, wie manche andere nackte weibliche Figuren von der Hand des Meisters; hier ist Alles fester, elastischer Kern, die höchste verlangende Liebeskraft. Dies ist eine der schönsten jener schönen Venetianerinnen, welche es nicht verschmähten, ihre Reize durch Tizians Pinsel verewigen zu lassen.

Tizian nahm in der Regel sehr geringe Rücksicht darauf, daß seine Figuren genau der Geschichte entsprachen, zu deren Darstellung sie verwandt wurden. Es ist ein Vorzug seiner Danae, daß der Beschauer keine Schwierigkeiten findet, beim Anblicke derselben seine Erinnerung an die Geschichte der Königstochter von Argos aufrecht zu erhalten.

Danae war die Tochter des Königs Akrisios und der Eurydike. Dem Vater ward durch ein Orakel verkündet, daß ein Sohn der Danae ihm das Leben rauben werde. Akrisios ließ daher seine Tochter in einen ehernen, unzugänglichen Thurm einsperren. Auf der Zinne desselben erblickte Zeus die Schöne und nahte ihr unter der Gestalt eines goldenen Regens. Danae genas eines Sohnes und ward sammt demselben von Akrisios in einem Kahne der Barmherzigkeit des Meeres preisgegeben.

Wind und Wellen aber führten die Barke nach der Insel Seriphos, wo Danae durch einige Fischer gerettet wurde, die sie nach dem Könige Polydektes brachten. Der Bruder des Königs, Diktys, erzog den Knaben und nannte ihn Perseus. Polydektes aber verliebte sich in die Danae, und suchte zunächst Perseus zu entfernen, vor welchem er eine tiefe, furchtsame Abneigung empfand. Der König befahl daher Perseus, ihm das Haupt der sterblichen Gorgone, Medusa, zu verschaffen, damit diese Trophäe am Hochzeitfeste des Polydektes mit der Hippodameia prange. Perseus vollzog seine gefahrvolle Mission, kam wider Erwarten zurück und verließ sammt seiner Mutter den verrätherischen Gastfreund, um nach Argos zurückzukehren. Hier tödtete er den Akrisios unabsichtlicher Weise und erfüllte so den Orakelspruch. Einige Schriftsteller geben an, daß der Bruder des Akrisios, Proitos, sich durch Bestechung, durch Gold also, den ehernen Thurm öffnete, wo Danae gefangen war und der Vater des Perseus wurde.

Virgil erwähnt, daß Danae in Italien in Begleitung mehrer Flüchtlinge aus Argos erschien und die Stadt Ardea gründete.

Eine Matrone.

Von Paul Rembrandt.

Rembrandts eigenthümliche Malweise ist ganz vorzüglich für das Portrait von alten Personen geeignet. Die Abstufungen seiner Lichter und Schatten bedürfen, was die Form der Gegenstände betrifft, mehr Schärfe und Contrast als die glatten, sanften Züge eines jugendlichen Antlitzes besitzen. Rembrandts „schönen, jungen Mädchen" haben daher nie in sehr hohem Rufe gestanden, desto mehr die Matronen, unter denen die mit dem Stabe eine der vorzüglichsten ist.

Die Bauernstube.

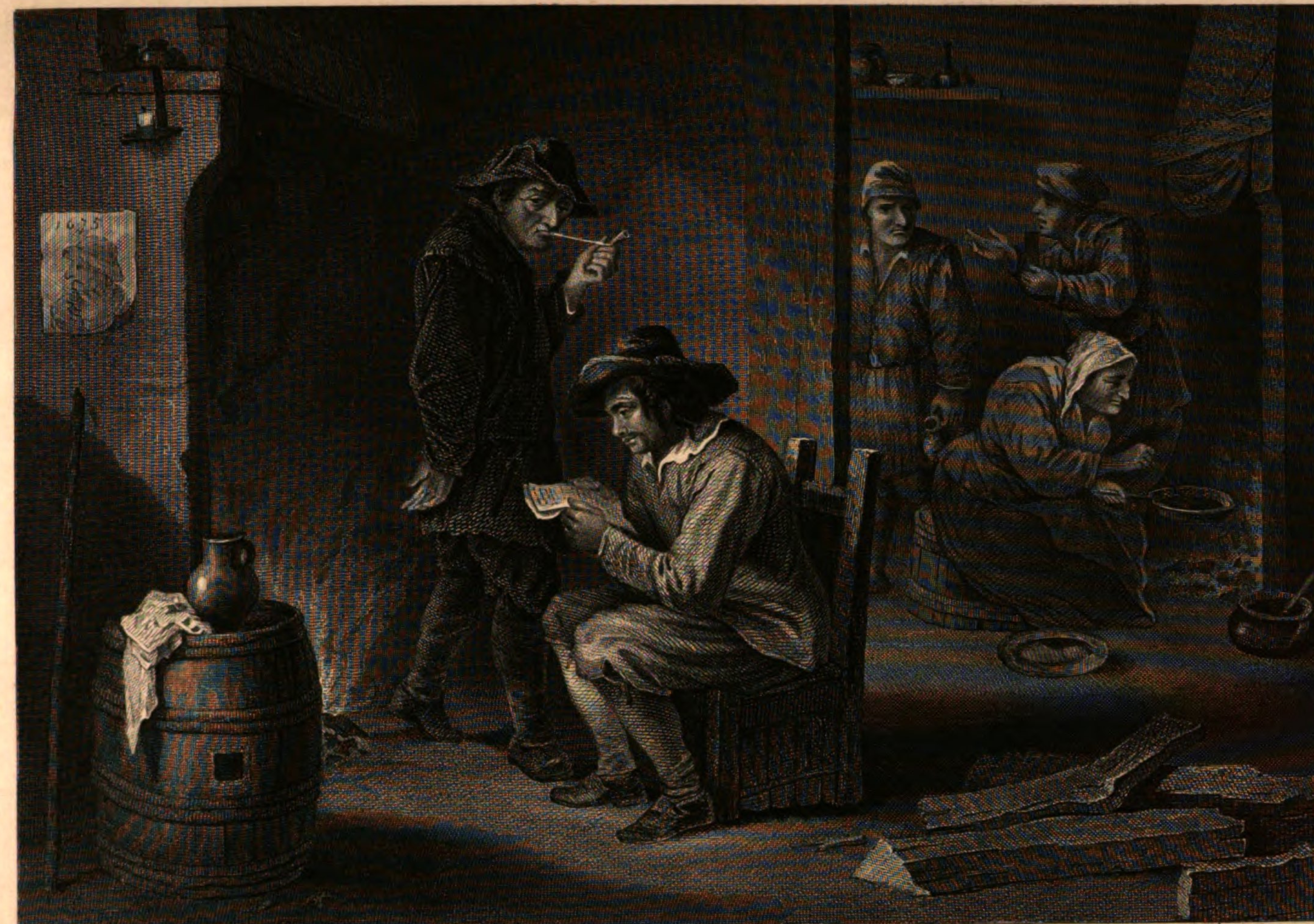
Von David Teniers.

Es ist eine einigermaßen befremdliche Erscheinung, daß David Teniers der Jüngere in seinen Innerthürstücken so beharrlich dieselbe Art des Arrangements festhält, obwohl er es in der Hand hatte, im Sinne jedes ihm näher bekannten großen Meisters zu componiren, welcher ihm für den Zweck jener so berühmt gewordenen „Pastiches“ genannt werden mochte.

Wer Teniers auch an keinem andern Merkzeichen zu erkennen vermöchte, den würde schwerlich die Composition dieses Künstlers ungewiß darüber lassen, wenn es sich um ein Teniersches Bild der oben bezeichneten Art handelt. Der Vordergrund erscheint nach der Tiefe des Bildes hin durch eine quer über einen großen Theil desselben reichende Wand abgeschlossen; es eröffnet sich eine Einsicht in eine zweite Abtheilung des Hauses — denn Zimmer kann man diesen Raum kaum nennen — wo sich, wie im Vordergrunde, Figuren in der meist ruhigen Situation zeigen, die Teniers liebt. In der Hauptsache ist Teniers bei diesem Arrangement nicht unwahr. Es ist altflandrische Art in diesem Intérieurs. Wie man dies noch heute in solchen Dörfern Brabants und Hollands zuweilen antrifft, welche abwärts von den großen Verkehrsstraßen liegen, so existiren bei Teniers eigentlich keine Stuben. Die Hausflur hat in der einen Ecke einen Verschlag, dessen Räumlichkeiten als Staatszimmer dienen. Der eigentliche Versammlungsplatz der Familie, das „schöne Reich für das stille Wirken der Frauen“ ist indeß der offene niedrige Feuerherd, wo die eigentlichen Hausfreunde empfangen werden, die namentlich dadurch ihre Unterhaltung führen, daß sie rauchen und mit großer Ernsthaftigkeit in das flackernde Feuer spucken. Teniers kommt nur selten in den Fall, eine auf die Perspective berechnete Einsicht in das Innere dieser Bauerhäuser nordgermanischen Stammes zu geben. Er legt seinen Augenpunct bei Innerthürscenen so, daß er nicht genöthigt ist, die Decke oder die untere Partie des Daches in seine Bilder einzuführen.

Wie perspectivisch reich ist dagegen Adrian von Ostade! Diesem ist es ein wahres Bedürfniß, seine Innerräume nach allen Seiten hin festzustellen; er zeigt meist beide Seitenwände, Decke oder Dach und giebt uns Gelegenheit, völlig in seinen Bauernhäusern und Scheunen — wo die Alten trinken und die Jungen tanzen — uns zu orientiren.

Teniers war, nach seinen Bildern zu schließen, der Perspective bei weitem nicht so mächtig, wie die Ostades. Dennoch aber würde es dem Humoristen par excellence nicht schwer geworden sein, seine Räume gehörig perspectivisch zu umgrenzen, wenn er dies in seinem Interesse gefunden hätte. Bei Teniers sind die Figuren als solche, ihre Gesichtsformen, der Ausdruck ihrer Mienen, der ganze Habitus, die Hauptsache und alles Andere kann die Aufmerksamkeit von denselben bloß abziehen. Deshalb gehören auch diejenigen Gemälde des jüngern Teniers, in denen er seine ganze Kraft nicht auf die genaueste Charakteristik der Figuren verwenden kann, zu den untergeordneten. Wir meinen seine Jahrmarkts- und Hochzeitsscenen, seine Kirmsen und sonstigen Lustbarkeiten, bei denen eine Menge von Figuren auftritt. Hier kann Teniers nicht durch die feine Charakteristik in den Köpfen wirken — er hat das Feld verlassen, auf welchem er seine größte Stärke besitzt. Oft sucht Teniers den Anblick jener figurenreichen Scenen zu geben, und dennoch seine Charakterzeichnung aufrecht zu erhalten: er rückt einige Figuren in den Vordergrund, dem Beschauer in unmittelbare Nähe und eröffnet seitwärts den Blick auf die lebhaft bewegte Scene des, mit sehr verjüngten Figuren versehenen Hintergrundes. In diesen Bildern ist indeß — wie in seinem Brautpaare mit dem



David Teniers. W. French sc.

Die Bauernstube Boors Dwelling

Dudelsackspfeifer — ein unangenehm berührender Mangel an perspectivischem Gleichgewicht bemerkbar.

Um Abwechselung in seine einförmigen Compositionen einzuführen, um das Auge des Beschauers nicht fortwährend an seine Figuren zu fesseln, führt Teniers Beiwerk ein, das stets mit außerordentlicher Genauigkeit ausgeführt ist — Hausgeräthschaften aller Art, blinkende Kessel, Töpfe rc. Teniers placirt dies Beiwerk in der Regel an die Erde, um dasselbe möglichst weit von den Gesichtern seiner Figuren zu entfernen.

Ein Ostadescher Reichthum der Gegenstände der Umgebung, ein mehr auf die Entfaltung perspectivischen Effects berechneter Raum könnte Teniers Figuren nur schaden. Teniers wirkt durch den Geist seiner Physiognomien, Ostade durch die Beleuchtung seiner Gesichter. Bei Ostade ist die Situation die große Hauptsache, um Stimmung hervorzubringen; Teniers hat es nur mit Charakteren zu thun, die mehr unsere scharfe Beobachtung in Anspruch nehmen, als daß sie unser Gefühl beschäftigen könnten. Teniers, so vortrefflich er zu malen versteht, wirkt dennoch mehr durch die Zeichnung in seinen Köpfen; Ostade ist, hinsichtlich des Charakters seiner Figuren, sehr gleichgültig, vorausgesetzt, daß dieselben geeignet sind, ein starkes Spiel von Licht und Schatten zu gestatten.

Außer diesen inneren Ursachen für die außerordentliche Einfachheit in Teniers Scenerie giebt es indeß noch einen äußern Grund, weshalb er sich in seinem Arrangement so oft wiederholt. Zu Teniers Zeit herrschte in den Niederlanden das regste Kunstleben. Es war sogar für den Kenner schwer, aus den massenhaft auf den Markt kommenden Bildern ihre Meister zu erkennen. Hatten daher die Künstler durch ein bestimmtes Bild großes Aufsehen erregt, so hielten sie, der Hauptsache nach, gern das Arrangement eines solchen Stückes fest, um sich dem Publicum als bereits bekannte Größe vorzustellen. Es währte dann nicht lange, bis sich die Eigenthümlichkeit des Malers dem Publico eingeprägt hatte. Dies ist eine Hauptursache, weshalb wir z. B. bei Dow das offene Fenster mit dem Mauerwerke, bei Terburg die Dame im Atlaskleide, bei Wouwerman den Schimmel, bei Rembrandt die alten Köpfe, bei Mieris die musicalischen Instrumente u. s. w. so oft wiederkehren sehen. Diese Eigenthümlichkeiten hatten den Zweck, den Gemälden den Stempel der Echtheit zu verleihen, erleichterten freilich auch die damals sehr florirende Industrie, untergeschobene Bilder der betreffenden Meister — namentlich in das Ausland — als echte zu verkaufen.

Teniers der Jüngere ist in der Belvederegalerie durch siebzehn Gemälde vertreten: das Brautpaar, mit der Jahreszahl 1640 bezeichnet; Räuber, ein Dorf plündernd, — ein lebhaftes Bild, welches viele Aehnlichkeit mit den Räuberscenen darbietet, welche Peter von Laar in seiner mittlern Periode zu malen pflegte; die Wurstmacherin, ein junges Weib, mit Wurstmachen beschäftigt und ein Knabe, im Hintergrunde mehre Bauern und eine Bäuerin am Kamin; ein alter Mann, welcher der Magd in der Küche die Liebeserklärung macht, wird von seiner Frau belauscht, mit der Bezeichnung 1677; niederländische Dorfkirchmesse (das Original des an anderen Orten vorhandenen Bildes, das aber jedenfalls mehrfach von dem Meister selbst gemalt wurde); das berühmte Bild, die „Gemäldegalerie"; Bogenschießen von Bauern; Brustbild eines alten Mannes; die lange Reihe (Tänzer); Argus von Mercur überlistet; das Apportiren; Bauernstube mit dem Zeitungsleser; Bauernstube mit der Tabakschneiderin; das Küchenmädchen; Hirt mit Schafen; Hirtenknabe, die Flöte in der Hand haltend, mit Ziegen; ein junger Mann im schwarzen Mantel; Abrahams Dankopfer auf dem Berge Morijah; Winterlandschaft.

Maria Theresia.

Von Anton Maron.

Betritt man den Belvederepalast, dieses edle Werk des Johann Lukas Hildebrand, und gelangt in den großen Marmorsaal, so umfängt uns die architektonische Pracht, welche Gaetano Fanti und Marc Antonio Chiarini hier entfalteten. Blicken wir empor, so trifft das Auge auf Carlo Carlones Plafond, mit heiteren, anmuthig bewegten Allegorien.

Die ersten Oelgemälde, welche wir sehen, sind von der Hand Anton Marons. Es sind die Bildnisse des Kaisers Joseph II. und seiner großen Mutter, Maria Theresia, von denen das erstere rechts, das andere links sich vom Eingange in die Säle befindet. Die Bilder sind zehn Fuß hoch, bei fünf Fuß Breite und machen einen imponirenden, aber ruhigen, ungezwungenen Eindruck. Ohne das Verdienst des Bildnisses des Kaisers zu verkennen, wird sich das Auge dennoch sehr bald zu der großen Maria Theresia zurück wenden, weil das in edler Weise behandelte Costume der Kaiserin die Empfindung einer gewissen Leere des Raumes nicht aufkommen läßt.

Die Kaiserin sitzt an ihrem Arbeitstische, mit Büchern und Schreibzeug versehen, und hält einen Festungsplan in der Hand, zu dessen Betrachtung sie mit einer Handbewegung einladet. Von ihrer dunklen Tracht heben sich die wundervoll gemalten Arme und Hände energisch ab. Das edle Haupt deckt die Witwenhaube mit dem langen schwarzen Schleier. Hinter ihrem Sessel erhebt sich eine Säule, von reicher Draperie umflutet — ein treffendes Symbol der Heldin. Im Hintergrunde zeigt sich eine Nike mit Siegeskränzen, von zwei Genien begleitet. Obgleich dem Beiwerke eine ziemlich große Bedeutung eingeräumt ist, und die genaueste Ausführung sich bis auf die kleinsten Zierrathen des Tisches und des brillanten Teppichmusters erstreckt, so bleibt der Blick doch fast unverwandt auf der Figur der Kaiserin haften — gewiß keine der unbedeutenden Eigenschaften eines Portraitbildnisses. Es ist der Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, welcher in diesem Werke stolz und siegesgewiß uns entgegentritt — Feinheit, Pracht, von einer Hinweisung auf den Olymp begleitet, ohne dessen Atmosphäre die Künstler jener Zeit mächtige oder ausgezeichnete Personen nicht denken zu können schienen. Neben diesem unvermeidlichen Mythologischen — das indeß bei diesem Gemälde sehr maßvoll gehalten ist — macht sich jedoch ungeschmälert die überzeugende Wahrheit der Natur geltend. Wer nie ein ausgeführtes Bildniß der größten Frau des vergangenen Jahrhunderts sah, wird dennoch vor Marons Bilde der Kaiserin Maria Theresia die Empfindung haben, daß er hier das beste erblickt, das von dieser Fürstin existirt.

Der Meister dieses Bildes steht nach Goethes und Winckelmanns Bemerkungen über dessen Leistungsfähigkeit nicht eben im besten Andenken. Goethe spricht ihm die Fähigkeit einer inhaltreichen, fesselnden Composition ab. Er soll, wie es heißt, „nicht im Stande gewesen sein, merkwürdige Erscheinungen hervorzubringen.“ Diesem, in der unbeholfenen Weise damaliger Kunstkritik ausgedrückten, Urtheile liegt insofern Wahrheit zum Grunde, als Maron allerdings nicht zu der Zahl der großen Erfinder, der machtvollen Componisten gehört, welche im Stande gewesen wären, sich von der bis zum Ueberdruß benutzten, typisch gewordenen, Manier des fälschlich sogenannten Classicismus loszumachen. Man glaubte damals den natürlichen Erscheinungen gar nicht anders beikommen zu können, als indeß man dieselben in die Sprache der Mythologie und Allegorie übersetzte. Eine unmittelbare Auffassung schien allmälig für die Kunst unanständig zu werden. Wenn irgendwie, so ist es auf diesem Puncte, daß Rubens seinen weit reichenden Einfluß äußerte. Sein Attributenarsenal, sein Heran-


A. Maron pt. W. French sc.

Maria Theresia.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

ziehen der Mythologie und Allegorie, das in seinen eigenen Gemälden so oft erkältend den Beschauer entgegentritt, war eine Krücke geworden, an welcher die ganze malerische Darstellung des achtzehnten Jahrhunderts einher hinkte. Es wäre zu hart, wollte man den einzigen Anton Maron für diese Geschmacksverwirrung verantwortlich machen. Der Künstler besaß Geist genug, um in seinen Bildnissen Geist zu malen und hinreichende Schärfe der Auffassung, um seine Figuren in ihrer vollen Eigenthümlichkeit aufzufassen und wirken zu lassen, ohne daß er etwa Fremdes in die Gestalt und Züge, zu Gunsten des malerischen Effects, hineintrug: ein Lob, das andere große Bildnißmaler des vorigen Jahrhunderts, wie Angelica Kaufmann und selbst Raphael Mengs — welcher beiläufig gesagt, keineswegs im Stande war, neue, machtvolle Erscheinungen hervorzubringen — nicht immer für sich in Anspruch zu nehmen vermögen.

Anton Maron ist ein Wiener und ward 1773 geboren. Schon als Jüngling begab er sich nach Rom, wo Raphael Mengs damals auf der Höhe seines Rufes stand und ward bald als der vorzüglichste Schüler dieses Meisters anerkannt. Der Eine wie der Andere besaß große Feinheit des Geschmacks, ein scharfes Auge für die Vermeidung von Fehlern, einen subtilen Sinn für Färbung, mit einem bedeutenden Talente für die Nachahmung verbunden — kurz Beide waren geborene Eklektiker, denen jedoch das Element fehlte, mit welchem versehen sie keine Eklektiker gewesen sein würden: die freie künstlerische Idee, getragen von einer mächtigen Einbildungskraft. Der Eine wie der Andere wurden leicht hinweggedrängt und leicht vergessen, als ein neues Leben in der Kunst sich zu regen begann, als Dichtung und Kritik — letztere von Kant und Lessing von der Philosophie auf die bildende Kunst übertragen — die neuen Bahnen gebrochen hatten. Winckelmann, für die Mehrzahl der Künstler in seinen archäologisch-olympischen Regionen ganz unzugänglich, übte auf die Malerei nur einen secundären Einfluß, indeß er zeigte, daß das sculpturale Element für sich bestehen bleiben müsse, obgleich er nebenbei überzeugt war, daß die Malerei doch am Ende in der Sculptur stecke und nur von dieser Heil zu erwarten habe — eine Ansicht, gegen welche Lessing, trotz seiner Unklarheit über die „Grenzen" zwischen beiden plastischen Künsten, dennoch manchen treffenden Grund vorbrachte.

Winckelmann, welchem ein nur einigermaßen pietätloser Kritiker sehr leicht nachweisen könnte, daß eben „er" in seinem Verkennen des Wesens der Malerei auf dem Gebiete derselben die antike Sculptur herrschend machen, also da wieder anfangen wollte, wo bereits Lorenzo Ghiberti und Masaccio gewesen waren, und wo der mächtige Michel Angelo vergebens durchzubringen versucht hatte, Winckelmann besonders war es, welcher gegen Anton Maron eine Art von Mißachtung hervorrief, seit dieser Maler den großen Archäologen ohne Perrücke — nur mit dem seidenen Nachttuche um den nackten Schädel und einer alten Großmutter bedenklich ähnelnd — der Bewunderung der Nachwelt überlieferte. Während Jeder dies Bildniß Winckelmanns mit dem Schlafturban kennt, blieb das elegante — aber unähnliche — Portrait, welches die Kaufmann malte, im großen Publicum unbekannt.

Neben einer großen Menge von Bildnissen hoher oder berühmter Personen malte Maron auch historische Bilder, für welche dieser Künstler jedoch völlig ungenügend erscheint. Ihm war die Kraft der Composition nach der Idee versagt. In Hinsicht auf die Kunstgeschichte hat Maron, neben Mengs, Camillo Buti, dem Architekten, das Verdienst, die 1777 entdeckten antiken Wand- und Deckengemälde der Villa Negroni in Rom in elf Blättern unter dem Titel: Pitture antiche della Villa Negroni (von Campanella, Vitali und Carattoni gestochen) den weiteren Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht zu haben.

Maron starb zu Rom im Jahre 1808.

Gaston de Foix.

Von Palma Vecchio.

Wir finden im Belvedere einige Hauptbilder des ältern Palma, von denen nur das eine — ein weibliches Bildniß — aus seiner Periode der weichen Verschwommenheit stammt. Ein herrliches Werk voll tiefen Schönheitsgefühls, inniger Empfindung und kraftvoller harmonischer Färbung ist seine Madonna mit dem Kinde, links eine Märtyrin und der heil. Johannes, rechts der Papst St. Cölestinus und die heilige Katharina. In der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers tritt uns Palma mit der ganzen intensiven Kraft Giorgio Barbarellis — seines Vorbildes während der ersten Periode — entgegen.

Wie ausgezeichnet diese Gemälde auch erscheinen, so weichen sie doch an Wirkung einem einfachen Portrait, das uns mit einer Art von Zaubergewalt fesselt. Es ist das Bildniß eines Jünglings mit höchst edlen, kühnen und doch beinahe mädchenhaft zarten Zügen, dessen Antlitz der Schmuck eines reichen Haares umgiebt. Er hält vor sich auf einem nur angedeuteten Tische, einen blinkenden, mit einem goldenen Eichenkranze verzierten Helm, oder vielmehr eine Sturmhaube. Könnten wir auch nur aus dem Eindrucke, welchen dies Portrait auf uns macht, auf den Werth desselben schließen, so müßten wir zu dem Schlusse gelangen, daß dieser ein außerordentlicher sein müsse. Es giebt nur wenige Portraits, welche — an Einfachheit diesem Bilde gleich — an magischer Wirkung denselben Rang behaupten: der Cardinal Ippolito de' Medici von Tizian im Palast Pitti, van Dycks Karl I. und einige Bildnisse von Holbein d. J.

Palma stellt in seinem Bildnisse einen stralenden Helden dar, welcher im Jünglingsalter auf dem Felde der Ehre fiel, nachdem er in raschem Anlaufe sich bereits die Unsterblichkeit errungen hatte. Es ist Gaston de Foix, Herzog von Nemours, der letzte männliche Sproß des Heldengeschlechts der de Foix, welcher im Kampfe von Ravenna gegen Venedig als Feldherr fiel. Ein nicht geringer Theil des Interesses, den dies Bild einflößt, ist der schönen Persönlichkeit und dem Interesse an dem Schicksale des jugendlichen Feldherrn zuzuschreiben; aber nicht wenig that auch der Maler, um uns für seinen Helden zu begeistern. Das Antlitz sprüht, trotz der augenblicklichen Ruhe, Geist, Feuer und Energie, gemildert durch einen zärtlichen Anhauch von Liebefähigkeit und Großherzigkeit. In der Malerei liegt die Kraft und Glut Giorgiones; auf dem leuchtenden Helme bemerken wir von den zarten Fingern und der breiten Seidenschärpe Reflexe, wie sie Giorgione anzubringen liebte. Dies mit meisterlicher Leichtigkeit und scheinbar ohne die geringste Absichtlichkeit eingeführte Spiel des Lichts verleiht dem ganzen Bilde etwas außerordentlich Lebenskräftiges und vermehrt die Eindringlichkeit des Ausdrucks, welcher in dem Kopfe des Jünglings liegt.

Neben diesem Portrait, welches in seiner Einfachheit, Wahrheit und Kraft Lieblichkeit mit dichterischer Erhabenheit verbindet, sind die Bildnisse von Giorgione rauh, eckig, von Schönheitsgefühl entkleidet. In seinem Ippolito de' Medici — dessen Kopf jedoch gegen den Körper und namentlich gegen den ausgestreckten Arm mit der Streitart viel zu klein erscheint — erreicht Tizian zwar eine ähnliche Wirkung; in der Regel aber sind seine Portraits zu allgemein gehalten und bloß nach ihren hauptsächlich bestimmenden Zügen gegeben, als daß dieselben einen eindringlichen, unverwischbaren Eindruck hervorbringen sollten. In diese Tiziansche Art der Auffassung bei Bildnissen verfällt Palma Vecchio jedoch auch nicht selten.



J. Palma pt   Lindner sc

Gaston de Foix.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden

Tizian ward durch das genaue Eingehen in charakteristische Details in der freien, breiten Anlage seiner Färbung behindert. Er faßte daher, mit Beseitigung alles bloß Nebensächlichen, nur die maßgebenden Formen und Züge der Originale seiner Bildnisse auf und behandelte dieselben sodann in freier Weise, um die künstlerische Wirkung seines Gemäldes zu sichern. Durch die Abwesenheit des Nebensächlichen erhalten Tizians Portraits einen großartigen, erhabenen Charakter. Die Personen treten vor uns hin, wie der Dichter seine Helden schildert — die glänzenden Thaten und großen Gedanken desselben besingend und von dem Alltagsleben und seinen Mühen schweigend. Van Dyck dagegen faßt sorgfältig die Besonderheiten der Originale seiner Portraits zusammen, ihm entgeht nichts: selbst das Kleinste ist ihm nicht unbedeutend. Diese Menge von charakteristischen Zügen aber gebraucht van Dyck mit ziemlicher Souverainetät, um ein malerisches Ganzes herauszubringen. Nur der dritte, größte Bildnißmaler aller Zeiten, Meister Hans Holbein, stellte seine Originale mit photographischer Genauigkeit dar, indeß er ihnen selbst es zu überlassen schien, welche Wirkung sie im Bilde machen würden.

Palma Vecchio, überhaupt eine weiche, lenksame Natur, hat Bildnisse aufzuweisen, in denen er bald dem Einen, bald dem Andern der drei größten Bildnißmaler in der Auffassung ähnelt. Am besten ist er in jenen Bildnissen, welche — wie dasjenige Gastons de Foix — die Naturwahrheit eines Holbein oder Giorgione mit der idealen Behandlung Tizians vereinigen.

Mit Tizian verglichen, tritt das genrehafte Element, das dieser schon frühzeitig abstreifte, bei Palma hervor. Palma konnte den Einfluß Giorgiones nie völlig überwinden. Wie ihm ein Hauch von der oft einseitig wirkenden Farbenkraft Barbarellis — welche bei Tizian sich in reiche Harmonie auflöst — eigen blieb, so begegnen wir immer wieder jenen genrehaften Zügen, welche selbst den erhabensten Gegenständen den Stempel einer alltäglichen Zufälligkeit zu geben im Stande sind. Wo diese Züge jedoch mit dem Geiste des Stoffes übereinstimmen, wirken dieselben oft in außerordentlich lieblicher, lebendiger Weise.

Eine kurze Musterung der Bilder Palmas, welche die übrigen großen Galerien Deutschlands besitzen, wird geeignet sein, diesen Maler genauer zu charakterisiren. In Berlin finden wir zunächst seine Madonna in einem Gemache, welches durch ein Bogenfenster — das eine Aussicht in eine Landschaft gestattet — Licht empfängt. Die Jungfrau liest in einem Buche und das Jesuskind liegt schlafend auf der steinernen Brüstung. Idealer, aber weniger lieblich und gemüthreich ist eine andere Madonna mit Joseph, welche das vor ihr liegende Kind adorirt. Fremdartig, höchst naturkräftig tritt uns sodann das Bildniß eines nicht näher zu bezeichnenden Dogen in seinem vollen Staatscostume entgegen. Die Vermälung der heiligen Katharina ist in der Weise der „Conversazioni" Tizians gehalten, ohne tiefere Bedeutung und Würde. Erhabener, an die Art Giambellinis erinnernd, erscheint Maria mit dem segnenden Christkinde mit St. Franciscus und der heiligen Katharina.

München besitzt nur drei Bilder dieses Künstlers. Zuerst den sitzend dargestellten heiligen Hieronymus mit dem Löwen neben sich, ein Bild, das, obgleich trefflich gemalt, dennoch sehr allgemein charakterisirt ist. Höchst vortrefflich ist die sogenannte „heilige Verwandtschaft", an Giorgione erinnernd, Portraitfiguren darstellend. Eigenthümlich ist ein kleines Bild — auf Marmor — gehalten, das die Geißelung Christi veranschaulicht.

In Dresden ist ein vorzügliches Portrait einer Frau in spanischer Tracht. Die Dame hält einen Spiegel und hinter ihr steht ein Mann. Von außerordentlicher Wahrheit und Kraft der Färbung ist ein anderes Gemälde: ein Mann hält eine Frau umschlungen, in welchem sich Tizianische Weichheit mit der Energie Giorgiones vereinigen. Venus auf dem Ruhebette liegend, mit einer Landschaft im Hintergrunde, ist gut gemalt, aber nicht besonders gezeichnet. Herrlich dagegen sind

die berühmten drei Schwestern, die Töchter des Meisters, unter ihnen Violante. Die mittlere der venetianischen Grazien hält die eine Schwester umfaßt. Maria, mit dem Kinde auf dem Schooße, welche den kleinen Johannes liebkost, sammt Joseph und Katharina. Dies Bild ist ganz im Geiste Tizians und galt lange für ein Werk des letztern Meisters. Maria mit dem Kinde, Johannes und der heiligen Katharina, von gewöhnlicher Composition. Zuletzt noch ein, dem Palma Vecchio vielfach bestrittenes Bild: Maria, mit dem auf ihrer Hand stehenden Kinde, unter einem Baume sitzend. Zur Seite sitzt S. Elisabeth mit dem kleinen Johannes; vorn steht die heil. Katharina und St. Joseph.

Marino Falieri.

Von Franz Pitner

Unter den vielen Trauerspielen, deren Schauplatz Alt-Venedig war, ist kaum eines bekannter geworden, als dasjenige, in welchem der Doge selbst die tragische Rolle eines blutigen Opfers übernehmen mußte. Seit Lord Byrons „Falieri" erschien, weiß fast Jeder, daß in der Reihe der Bildnisse der Dogen im Senatssaale zu Venedig der Platz für ein Portrait leer gelassen und mit den Worten bezeichnet ist: Hic est locus Marini Faleri, pro criminibus decapitati — dies ist der Ort des wegen Verbrechen enthaupteten Marino Falieri.

Falieri hatte beschlossen, die Macht der aristokratischen Herrscher Venedigs mit einem Schlage zu vernichten. Alle Senatoren sollten am 15. April 1355 ermordet werden. Dieser wilde Entschluß ward durch einen an sich sehr unbedeutenden Vorfall hervorgerufen. Michele Steno, ein Nobile, verfolgte mit seiner Liebe vergebens eine junge Dame aus dem Gefolge der Dogaressa. Steno schob dieser letztern die erfahrene Zurückweisung zu und schrieb bei einem Feste an den Stuhl des achtzigjährigen Dogen: „Marino Falieri dalla bella moglie, altri la gode ed egli la mantiene." Steno ward von dem Dogen angeklagt, ward aber nicht zu ewiger Verbannung, sondern nur zu kurzer, leichter Haft für seine Unbesonnenheit verurtheilt. Dies war die Ursache, daß die Wuth Falieris gegen die Anverwandten Stenos und zuletzt gegen den sie beschützenden Senat, weder Maß noch Ziel mehr kannte. Kurz vor dem angesetzten blutigen Tage empfing Falieri durch Nicolo Lioni eine Warnung, schleunigst die Flucht zu ergreifen, da Alles entdeckt worden sei. Der stolze Doge aber ließ seine Slavonier unter Waffen treten und spottete seiner Gegner, deren Verderben er für gewiß hielt. Am 14. April jedoch, spät Abends, als von Falieri die letzten Befehle für das Blutbad gegeben worden waren, erhob sich der Senat in seiner ganzen fürchterlichen Majestät. Die Häupter der Verschwörung wurden in größter Stille verhaftet und die Diener der Gewalt, von einem der Zehnmänner geleitet, fanden, trotz aller Wachen, den Weg in Falieris Gemach und nahmen den Dogen gefangen. Schon am 17. April ward Falieri an der großen Treppe des Dogenpalastes enthauptet.

Pitner hat den Augenblick für sein Bild gewählt, wie der Doge jene geheimnißvolle Warnung empfängt. Auch hier bewährt sich das Talent des Malers für leichte, ungezwungene Composition und Deutlichkeit im Ausdrucke.



Pitner pt. W. French sc.

Marino Falieri.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden



P.P. Rubens pt. Walther sc.

Maximilian I.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden

Kaiser Max I.

Von P. P. Rubens.

Kaiser Max I. ist eine der großartigsten Gestalten nicht nur in der Geschichte der Habsburger, sondern in der Regentengeschichte überhaupt. In seiner Jugend ward er nur der „Stumme" genannt, da er bis zum zehnten Lebensjahre nur sehr unvollkommen sprach und die geringsten Hoffnungen von seiner Begabung erregte. Dennoch barg das Kind in sich die Keime eines reichen, geistigen Lebens. Zunächst waren es die damals so hochgeschätzten ritterlichen Leibesübungen, in welchen sich der kaiserliche Prinz auszeichnete und dann brach allgemach die geistige Blüte auf, die selbst ausgezeichnete Persönlichkeiten am Kaiserhofe in den Schatten stellte. Der Stumme hatte Alles gehört, Alles beobachtet und nichts vergessen — sein Gedächtniß, das erste Merkmal eines großen Geistes — war unübertrefflich. Der, welcher stumm genannt worden, stand bald als ein Muster eindringlicher, lebhafter Beredtsamkeit da und drückte sich im Lateinischen, Französischen, Italienischen, Englischen, Böhmischen und Deutschen mit Meisterschaft aus. Mathematik, Geschichte, Kriegskunst wußte er gründlich; er malte gut, war ein fertiger Musiker, machte vortreffliche Gedichte und war ein Meister im schriftlichen, prosaischen Ausdruck. Dazu kam eine Liebenswürdigkeit, welche in Maximilians unerschöpflicher Gutmüthigkeit, in seiner edlen Großherzigkeit, ihre nie versiegende Quelle besaß.

Zunächst ward der junge Fürst in weiteren Kreisen durch seine mannhaften Jagdabenteuer bekannt; denn er hatte sich bald zu einem Meister im edlen Waidwerke herangebildet. Das Volk erzählte sich, wie Max einen Steinbock mit dem Jagdmesser erlegt habe, hoch oben im Gebirge, nachdem der Jüngling das Wild, über einen grausigen Abgrund springend, auf einer Felsenplatte ereilt hatte. Max hatte im Lande ob der Ens einen mächtigen Bären im Einzelkampfe, Brust gegen Brust, überwunden; in Brabant einen wüthenden Hirsch, welcher in einem Hohlwege auf ihn angesetzt, in dem letzten Augenblicke erlegt, als das tödtliche Geweih fast seinen Körper berührte und einen Keiler, allein, mit dem Jagdmesser bestanden. Und als der junge Fürst sich auf dem Zirl im Eifer der Verfolgung des Gemswildes verstiegen, als er hoch oben über dem Innthale auf einem schmalen Vorsprunge der Martinswand stand, welche steil in die schreckliche Tiefe niedergeht, als er hier drei Tage auf der Marterstelle auf Hülfe harrte und zuletzt wie durch ein Wunder gerettet wurde, da ward „Herr Max" auf immer zum Liebling des Volks erkoren.

Auf dem Schlachtfelde und in den Schranken des Turneys war Max nicht minder wacker, wie auf der Jagd. Er bewegte sich im feindlichen Feuer so ruhig, wie auf einem Spazierritte, hielt fest seine Schlachtordnung aufrecht, oder stürzte sich, wenn die Noth herantrat, an der Spitze seiner wehrhaftesten Ritter und Reisigen in das dichteste Schlachtgewühl. Oft ward er von ausgezeichneten feindlichen Kriegern zum Zweikampfe gefordert. Max ließ sich nicht vergebens fordern und kämpfte mit scharfen Waffen nicht minder gern, als bei dem Lustftechen im Turnier. Was der Kaiser vermochte, zeigte er auf dem Reichstage zu Worms 1495. Ein französischer Ritter, Claude de Beautré, hatte die besten Mannen der Ritterschaft überwunden und suchte vergebens einen neuen Gegner, als sich der Kaiser selbst, als erster Ritter seines Reichs, verpflichtet fühlte, die Forderung anzunehmen. Im Stechen gewann der Kaiser keinen Vortheil über den unüberwindlichen Fremdling; als aber — nachdem die Lanzen gebrochen waren — die Schwerter gezogen wurden, trieb Max den Gegner so in die Enge, daß er sich, um nicht niedergestoßen zu werden, für besiegt erklären mußte.

Ein solcher Führer mußte der Abgott seines Heeres werden, um so mehr, da Max die größte Wichtigkeit nicht auf die gepanzerten adeligen Reiter, sondern auf die gemeinen Fußsoldaten und die Artillerie legte, welche letztere er für die Zwecke des Felddienstes wesentlich verbesserte. Die wilden Schaaren der Landsknechte, welche sich, wenn sie nicht regelmäßig bezahlt wurden, gegen jeden ihrer Kriegsherren empörten, sich auflösten und das Weite suchten, um sich an einem dritten Orte wieder zusammen zu finden, gingen nie so weit, ihren „Herrn Max" im Stich zu lassen, obgleich ihre Meuterlust oft nur mit großer Kunst und Energie zurückgedrängt werden konnte.

Max war nicht nur ein Freund des Kriegsknechts — er war auch derjenige seiner Bürger und Bauern. An den Festlichkeiten der städtischen Bevölkerungen, an ihren Tänzen und Lustschießen nahm der Kaiser mit größtem eigenen Vergnügen Theil, setzte Preise für die besten Schützen aus und trug an vielen Orten selbst den Ruhm des besten Armbrustschützen davon. In seinen Erblanden saß der Kaiser, nach alter Sitte, wenn es seine Zeit erlaubte, selbst öffentlich zu Gericht. Max war ein frommer Mann; eben deshalb aber war er der Geistlichkeit abhold, welche damals in ihren höheren Rängen sich unbekümmert weltlichen Belustigungen hingab.

Er setzte den Ansprüchen der römischen Curie einen festen Widerstand entgegen, wenn er die Interessen der kaiserlichen Machtvollkommenheit irgendwie gefährdet glaubte. Max hatte an Papst Julius II. — dem mächtigen, launischen, jähzornigen Gönner Michel Angelos — einen rücksichtslosen Gegner; aber der „arme Gemsensteiger", wie sich Max oft scherzhafter Weise nannte, ließ sich nicht leicht werfen.

Dennoch gewann die kaiserliche Macht keinen festern Boden; vielmehr lockerte sich der Reichsverband, besonders durch die Anstrengungen der geistlichen Kurfürsten, immer mehr und die Zersplitterung im Innern Deutschlands bereitete der äußern Politik des Kaisers eine Niederlage nach der andern. Italien bewegte sich unabhängig von kaiserlicher Obmacht; Verona, Mailand gingen verloren; Danzig und Thorn waren durch die Exemtion von der Competenz des Reichskammergerichts factisch aus dem Reichsverbande ausgeschieden und dem polnischen Einflusse preisgegeben; die Schweiz behauptete eine renitente Stellung und mußte 1507 völlig aus dem Reichskörper ausgeschieden werden, und im Innern, in Württemberg, dem ernestinischen Sachsen, in Pommern, Braunschweig-Lüneburg und Franken war eine offene Opposition gegen den Kaiser ins Leben getreten. Glücklicher war Max in seinen Bestrebungen für die Hebung der Macht seiner Erblande. Durch die Vereinigung mit Burgund, dessen Erbtochter Maria die Gemalin des Kaisers wurde, hatte Oesterreich plötzlich eine europäische Bedeutung gewonnen.

In die letzte Zeit des Kaisers Max fiel der Beginn einer neuen, gewaltigen, schreckensvollen Zeit für Deutschland. Max war geneigt, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen, um dieselbe zu Gunsten einer geschlossenen Einheit des deutschen Kaiserreichs zu lenken; dann aber überkam ihn das Gefühl seines baldigen Hinscheidens und er wandte sich von seinem Plane mit den Worten ab: „Mein Rücken ist zu alt, als daß ich den Kaiser und den Papst zu gleicher Zeit tragen könnte." Dagegen beschäftigte ihn bis an sein Ende die Idee, dem Reiche durch einen großartigen Kreuzzug gegen die Türken eine neue Ausdehnung und durch den Süden dem Norden ein Gegengewicht zu geben.

Höchst wichtig für die Sittengeschichte seiner Zeit sind des Kaisers eigene, literarische Leistungen. Namentlich sind es der „Theuerdank" und der „Weißkunig", welche nicht allein dem Stoffe, sondern auch größentheils der Form nach dem Kaiser als Eigenthum zugeschrieben werden müssen. Das Gedicht vom Theuerdank — unter welchem Namen der „theuerlustige", oder auf kühne Abenteuer begierige, Kaiser Max eingeführt ist — hat die Bewerbung des Theuerdanks um die Königin Ehrenreich (Marie von Burgund) zum Gegenstande. Hier sind die Schilderungen der Jagden und Kämpfe,



E. Sirani pt. W. French sc.

Amor.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A.H. Payne, Leipzig & Dresden



Gabriel Metzu. W. French sc.

Der Tabakraucher. The Smoker.

Druck u Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden



C. Ruthardi pt.

W. French sc.

Stags at bay. Das Hallali!

Druck u Verlag d. Englischen Kunstanstalt v A H Payne, Leipzig & Dresden

in romantischer Färbung verewigt, während der „Weißkunig" in didaktisch allegorisirender Weise die Geschichte Maximilians und seines Vaters, des Kaisers Friedrich erwählt.

Rubens hat den Kaiser Max, den beliebtesten Herrscher des deutsch-römischen Reichs, außer dem Barbarossa und dem Rudolph von Habsburg, im Schlachtgewande als Ordensmeister des „Goldenen Vließes" dargestellt.

Amor.

Von Elisabetta Sirani.

Der Name Sirani hat seinen Glanz in der Kunstgeschichte einer Dame zu verdanken, ohne welche ihre Familie schwerlich der Vergessenheit entrissen worden wäre. Elisabetta Sirani, geboren 1638, war die Tochter Giovanni Andrea Siranis, eines Malers, welcher als einer der geschicktesten Nachahmer Guido Renis bekannt geworden ist.

Elisabetta Sirani galt für ein Wunder, gleich der Tochter Tintorettos. Gleich der Maria Robusti war Elisabettas Talent ein sehr reiches, kraftvolles. Auch sie arbeitete in Renis Manier, mit antiken Formen, durch den Ausdruck hinreißender Empfindungen belebt.

Elisabetta war nicht allein fleißig, sondern auch außerordentlich productiv — sie wiederholte sich selten oder nie, sondern stand unter dem Drange, fortwährend Neues zu schaffen, — das sicherste Kennzeichen einer echten Künstlernatur. Diese durch ungewöhnliche Schönheit und Seelenreinheit ausgezeichnete Künstlerin starb in ihrem siebenundzwanzigsten Lebensjahre an Gift — ein Opfer des fluchwürdigsten Kunstneides.

Der Tabakraucher.

Von Gabriel Metzu.

Dieser Meister, welcher in diesem Werke oft ausführlich beurtheilt wurde, erscheint in dem Tabakraucher ganz in der Weise Terburgs, nur daß die Malerei feiner, spitzer gehalten ist, wie sie dem letztern Maler eigen ist. Gewiß aber ist der „Tabakraucher" eine von Metzus trefflichsten Leistungen.

Das Hallali.

Nach K. Ruthart.

Ruthart ist seiner Kunst, die lebendigste, ja heftigste Bewegung darzustellen, so sicher, daß er Schwierigkeiten in der Position seiner Thierfiguren vielmehr aufzusuchen scheint, als vermeidet. Er kommt dadurch oft in den Fall, daß seine Thiere nicht so erscheinen, wie sie gewöhnlich sich darstellen, mit anderen Worten, daß wir uns erst in die Situation hineindenken müssen, bevor sie völlig klar wird und ihre Wirkung thun kann. Oft aber erzielt Ruthart durch seine Ungewöhnlichkeiten, namentlich bei grausigen Scenen, eine Ueberraschung, welche dem Eindrucke des Bildes verstärkend zur Hülfe kommt.

Christus und Johannes.

Nach Domenico Feti.

Dieser Maler, welcher den Beinamen Mantuano führt, war einer der Epigonen Giulio Romanos, also aus der Schule Raphaels, deren Bedeutung mehrfach eingehend erläutert wurde. Feti hat einen großen Theil der Beweglichkeit seines Altmeisters Romano, ohne aber dessen titanenhafte Kraftfülle zu besitzen. Die Historien werden unter seinen Händen immer zu lieblichen Genrestücken und Feti ist am glücklichsten, wenn er die holden Spielereien von Nymphen, Amorinen, oder sonstigen zarten Persönlichkeiten malt, denen er eine süße Empfindsamkeit einzuhauchen wußte. Zu seinen lieblichsten Bildern gehören die mit einem Lamme spielenden Kinder — öfter wiederholt — welche Feti als Christus und Johannes bezeichnete.

Veronesische Wechsler.

Nach Domenico Feti.

Feti besaß viel mehr eine entschiedene Befähigung für das Genre, als für die Historie, welche er stets genrehaft behandelte und daher in schwächlicher Weise zur Erscheinung brachte. Wo Feti aber von seiner, ideal sein sollenden Höhe herabstieg, um das Leben auf frischer That zu fassen, da ist er fest, genau, charakteristisch, wie dies namentlich seine feilschenden Wechsler beweisen.

Unschuld.

Nach Lelio Orsi.

Orsi gehört zu den Nacheiferern des Correggio, welchem er in dem Schmelz der Färbung in den stärkeren Tönen, nicht aber in den leichten, duftigen, mit dem höchsten Lichte verschwimmenden Tinten, sehr nahe kommt. Die Zeichnung Orsis ist gut, jedoch nicht sehr bewegt, da er — hierin ganz von Correggio abweichend — Verkürzungen gern vermeidet. Der Ausdruck ist weich, nicht sehr charakteristisch bestimmt. Er starb 1587, im sechsundsiebzigsten Jahre.

Die Wasserträgerin.

Nach F. Pitner.

Gleich allen anderen Bildern dieses Künstlers ist auch die „Wasserträgerin" — ein italienisches Mädchen am Brunnen — durch das Gefällige in Form und Ausdruck bemerkbar. Ungeachtet der Einfachheit des Gegenstandes ist dem Bilde dennoch eine sehr ausgesprochene, elegische Stimmung verliehen, welche immer wieder aufs Neue unser Interesse zu fesseln im Stande ist.



Domenechino Pxt.   W. French sc.

Le Christ et St. Jean.

Christus und Johannes.   Christ and John.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt von A. H. Payne Leipzig & Dresden



Domenico Feti pt.   W. French sc.

Veronesische Wechsler.   *Veronese Money Changer.*

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne, Leipzig & Dresden



L Orsi pt W. French sc.

Innocence. Unschuld.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne Leipzig & Dresden



F. Pitner pt. W. French sc.

Neapolitan Girl. Die Wasserträgerin.



Adr. v. Ostade. W. French sc.

Eine Dorfschenke. A Village Ale-house.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



J.S.Duplessis Walther

Gluck.

Druck u Verlag d Englischen Kunstanstalt v A. H Payne, Leipzig & Dresden



F. Willems pit. W. French sc.

Die Botschaft. The Express.



David Teniers. Kimmelmann sc.

Der Dudelsackpfeifer The Bagpiper.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A.H. Payne Leipzig. und Dresden.

Eine Dorfschenke.

Nach Adrian van Ostade.

Dies mit außerordentlicher Lebhaftigkeit gemalte Bild kann als ein Beweis davon dienen, wie tief die Verwandtschaft zwischen denjenigen niederländischen Malern ist, welche ihre Stoffe möglichst unverfälscht dem niedern Volksleben entnahmen. Die Dorfschenke von Ostade, trotz der vorzüglichen Malerei des Bildes, der frühern Periode des Künstlers angehörend, könnte sehr wohl — was die bloße Zeichnung betrifft — dem Adrian Brouwer, oder Cornelius Bega zugeschrieben werden. Nur die Malerei vindicirt das Stück dem „guten Ostade".

Gluck.

Nach J. S. Duplessis.

Aehnlicher, den Charakter des großen Meisters getreuer wiedergebend, als dieses Bild, finden wir kein Portrait Glucks. Duplessis, Joseph Sifrède, ist ein Franzose, zu Carpentras, diesem Orte mit den zahlreichen classischen Erinnerungen, 1725 geboren. Seine Ausbildung gehört Rom an. Er war für verschiedene Fächer der Malerei begabt, widmete sich aber ganz der Portraitmalerei, in welcher er das Höchste in Aehnlichkeit, Leichtigkeit und Zierlichkeit leistete.

Die Botschaft.

Nach Florent Willems.

Willems zählt zu den vorzüglichsten neueren Malern Belgiens. Er hat sich die alten Meister des Genres von Niederland zum Muster gewählt, und versteht es vollkommen, im Sinne eines Terburg, Netscher oder Mieris zu malen. Nur eine bemerkbare Freiheit und Kühnheit, besonders in der Lichtführung, läßt den Künstler der Gegenwart erkennen. In Hinsicht auf den Lichteffect, und was nicht weniger sagen will, auf die stolze Breite der Farbengebung, kann seine „Botschaft" für eines seine Hauptbilder gelten.

Der Dudelsackpfeifer.

Nach David Teniers.

Dies herrliche Gemälde weicht so sehr von der gewöhnlichen Weise des Künstlers ab, daß wir dasselbe mit verdoppeltem Interesse betrachten.

Diese wehmüthig-landstreicherische Miene des wandernden Künstlers, diese scheinbare Ehrenfestigkeit bei der rothen Zechernase, vor Allem aber, die, auf reiche Erfahrung sich gründende, zur zweiten Natur gewordene Aufmerksamkeit, mit welcher der Künstler schräg über seinen Dudelsack hinaus nach seiner linken Wade schielt, um die plötzlich heranfahrenden Bauernhunde zeitig genug zu erspähen — alles Dies ist ganz und gar einzig. Die Ausführung des Bildes ist fein, aber kräftiger, wie sie David Teniers gewöhnlich zeigt.

Das Dessert.

Nach G. Terburg.

Ein feines Cabinetstück, voll ruhigen Lebens und eigenthümlich ansprechender Stimmung. Terburg zeigt hier wieder ein Mal, wie überlegt, fast hätten wir gesagt raffinirt, er in Hinsicht auf die Wahl der Localtöne zu Werke gehen kann, welche Töne für Terburg einen bedeutendern Werth, als z. B. dies bei Dow der Fall ist, besitzen, weil Terburg nicht im Stande ist, durch die überwiegende Wirkung der Lichtführung die Localtöne zurückzudrängen und ihnen eine größere Breite, oder Gleichartigkeit, zu verleihen. Gemalt ist dies Bild im schönsten Goldton, zu welchem die große Masse der Kapuze ein eigenthümliches Gegenwicht bildet.

Ferdinand, Infant von Spanien.

Nach P. P. Rubens.

Während van Dycks Portraits, wenn dies irgend zu rechtfertigen ist, in dunkelfarbigen Gewandungen erscheinen, und durch diesen Umstand eine edle Simplicität, eine Weichheit im Ausdrucke erlangen, wie solche zu van Dycks Auffassung der Gesichtszüge ganz vortrefflich paßt, hat Rubens kein Bedenken, von seiner Macht der blendenden Färbung auch bei einzelnen Portraitfiguren vollen Gebrauch zu machen. Sie erscheinen in höchster Gala, welche nur zu oft etwas zu bunt sich darstellt. In einer geschlossenen Situation sind die starken Localtöne noch immer besser zu beherrschen, als in einer unvermittelt nahe tretenden Portraitfigur, und so ist denn der Infant Ferdinand in Hinsicht auf die Farben fast übermäßig stralend ausgefallen. Dagegen ist der Kopf ein Meisterstück — Geradheit, Unbeugsamkeit bei einem im Grunde weichen Gemüth deutlich sichtbar machend.

Reiter am Brunnen.

Nach Kaspar de Witte.

Dieser Maler scheint die Darstellungsweisen verschiedener Meister zu vereinigen. Er war in Antwerpen geboren und empfing hier seine erste Bildung, ging aber früh nach Italien und machte hier namentlich den Claude Lorrain zu seinem Muster. Seine Mittelgründe, Fernen und Lufteffecte, sein wogender, sanfter — nur etwas einförmiger und von der Natur abweichender — Baumschlag, sind dem Lorrainer abgelauscht. Auch bringt Witte gern, wie sein Vorbild und Poussin, antike Ruinen in seinen Landschaften an.

Außer Lorrain aber ist es Philipp Wouwerman und Berghem, Beide seine Zeit-, ja Altersgenossen, welchen Witte ähnelt. Seine Gemälde sind zarte Blumen von großer Reinheit, von feinem Schönheitsgefühl zeugend, denen nur oft eine größere Kraftentwickelung zu wünschen wäre. Witte ward 1620 geboren.



G. Terburg pt. W. French sc.

The Defsert. Das Dessert.

Druck u Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden



P. P. Rubens pinx^t. W. French sculp^t.

Ferdinand
(Infant von Spanien)

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



Casp. De Witt. W. French.

Reiter am Brunnen. *The Fountain.*

Printed and Published by A.H.Payne Leipzig & Dresden



D. Teniers. W. French.

Das Concert. The Concert.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne. Leipzig & Dresden.



J.N.Rauch pt W. French sc.

Neapolitanische Fischer.



Mallisch pt — Goldberg sc.

Der Findling.

Das Concert.

Nach David Teniers.

Der große Humorist scheint hier auf den Einfall gekommen zu sein, eine der zu seiner Zeit so sehr beliebt werdenden Conversationsscenen aus dem Leben der höheren Stände durch seine vielgetreuen Bauern aufführen zu lassen. Die Parodie ist ganz vorzüglich gelungen. Die Bauern und ihre Primadonna sind von der Großartigkeit ihrer Leistungen augenscheinlich tief durchdrungen; man glaubt indeß den leiernden Charivari aus dem Bilde herauszuhören, welcher hier durch vereinte Anstrengungen zu Wege gebracht. Man sieht, auch in diesem Falle können die rusticalen Künstler sich mit ihren vornehmen Vorbildern messen.

Neapolitanische Fischer.

Nach J. N. Rauch.

Ein großes, poetisches Verständniß des italienischen Volkslebens ist auch auf diesem Gemälde des trefflichen Künstlers — wie auf seinem Bilde von der Bai zu Baja — bemerkbar. Hier ist die ganze Ursprünglichkeit der neapolitanischen Küstenbevölkerung mit ihren köstlichen Nuancen zur Erscheinung gekommen, dieser leichtmuthigen Fischer, deren Acker, Wiese und Weinberg das Meer ist. Vorzüglich ist auch die stralende Atmosphäre wieder gegeben, welche sich über die Scene legt und im tiefen Schlagschatten noch immer eine starke Reflexfähigkeit besitzt.

Der Findling.

Nach Ferdinand Mallitsch.

Ansprechender, rührender, christlich edler, als dies Gemälde, erscheint selten ein neueres Genrebild. Die Schnitter kehren vom Felde heim und finden ein von unbekannter Hand gebrachtes Körbchen mit einem Säuglinge. Das mütterliche Herz der Hausfrau quillt bereits über, so wie sie das Kind auf die Arme nimmt; die Kinder jubeln; das reizende Mädchen mit der Sichel sieht tief gerührt, ahnungvoll das Kindlein an, und der Hausherr meint: wo seine Kinder groß geworden, könne auch wohl noch eines emporwachsen. Der Pfarrer klopft dem Wackern die Schulter. Wir hören ihn sagen: Ihr seid der Mann für eine Liebesthat, darum ist für Euch das Wort geschrieben — wer ein solches Kind aufnimmt in meinem Namen, der nimmt Jesum Christum selbst auf! — Mallitsch ward zu Grätz 1820 geboren.

Am Flusse.

Nach N. Berghem.

Dies Gemälde dürfte aus der letzten Zeit des alten Berghem sein, als er, der fortwährenden Phantasiemalerei völlig überdrüssig, auf den Einfall kam, sich mit größter Treue an die Natur zu halten. Seine gewohnte Weise ist allerdings aus diesem Gemälde so wenig herauszufinden, daß nur beglaubigtes Zeugniß uns zur Annahme der Echtheit veranlassen kann. Die Malerei ist so derb und sorglos, um ebenfalls an Berghems letzte Periode zu erinnern.

Frühlingslust.

Nach Joseph Platzer.

Eine Conversation in der Art von Netscher und Mieris. Ein ärztlicher, vornehmer Mann läßt eine ziemlich muthwillig aussehende, jüngere Frau, welche das Tamburin rollen und rasseln macht, singen und begleitet sie auf der Laute. Die Faunenherme scheint nicht umsonst so neugierig aus dem Hintergrunde hervorzulugen — gewiß fühlt der Alte noch einmal, was Frühling, Blütenduft und Nachtigalschlag bedeuten. Die Behandlung ist leicht und sicher.

Das Liebespaar.

Nach Cornelius Bega.

Wie wir an anderen Stellen bereits genauer nachgewiesen haben, benutzte Bega gern die oft stark übertriebene Häßlichkeit seiner Figuren zu einem wirksamen Contraste mit den zarten, edlen Empfindungen derselben. Dies Liebespaar ist in dieser Hinsicht schwerlich zu überbieten. Diese fast unmögliche Häßlichkeit mit dieser seelenvollen Stimmung verbunden macht das Liebespaar zu einem der merkwürdigsten Bilder, welche der im Colorit und im Helldunkel vorzügliche Meister malte.

Die Tränke.

Nach N. Berghem.

Dieses Gemälde kann für eines derjenigen des berühmten Idyllenmalers gelten, welche rein der Natur entnommen sind, und daher eine ungewöhnlich drastische Wirkung besitzen. Berghem opfert hier seine Hintergründe, seine duftigen Fernsichten, oder eine weite Scene des Vordergrundes au , um unsere ganze Aufmerksamkeit auf seine herrlichen Figuren zu richten. Dies eine Gemälde wiegt eine Menge von Berghems Bildern auf, in denen er der Natur nur in sehr oberflächlicher Weise nachkommt.



D. van Berghen pt.　　　　W. French sc.

The River's Bank.　　*Am Flusse.*



Joᵉ Platzer pᵗ

W. French sc.

Frühlingslust.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



Cornelius Bega pt *W. French sc*

Courtship. Liebespaar.



Nik. Berghem p. W. French sc.

Cattle Drinking. Die Tränke.

Druck u. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne, Leipzig & Dresden.



Mayer pinxt W. French sc.

Die Gesandtschaft. The Embassy.



Carl Rutharts pt. W. French sc.

Wolves attacking a Wild Boar. *Keiler von Wölfen gejagt.*

Die Gesandtschaft.

Von Karl Mayer.

Dieser Künstler, mit scharfer Auffassung und der Kraft der lebhaftesten Wiedergabe charakteristischer Züge des Volkslebens begabt, führt uns eine dörfliche Ambassade vor, welche reich mit Vorräthen aller Art beladen, den ehrwürdigen Klosterherren den schuldigen Tribut darbringt. Hier und da lugen humoristische Züge hervor und leihen dem Ganzen einen heitern, gemüthlichen Anstrich. Die Composition ist höchst ungesucht, die Zeichnung vortrefflich und die Malerei wahr und lebendig. Mayer gehört zu den trefflichsten neueren Künstlern Osterreichs und leistete auch in der Historie Vorzügliches. Er ward in Wien 1810 geboren.

Keiler, von Wölfen gejagt.

Nach K. Ruthart.

Dies ist unstreitig eines der effectvollsten Stücke des berühmten Thiermalers. Fern ist der Mensch dieser wilden, blutigen Scene in der felsigen Einöde, wo der Keiler vergebens seine Kraft aufbietet, um seinen vor Hunger wüthenden Feinden zu entgehen. Obgleich das hauende Schwein, wie ein wehrhafter Kämpfer, nicht ungerächt fällt, so fällt es doch, um in den nächsten Minuten schon von den Siegern mit schäumendem Rachen angefressen zu werden — ein Mahl, zu welchem der Sturzbach seine eintönige Weise brausen wird. Köstlich ist Freund Reineke, welcher heranschleicht, um nach der Sättigung der Wölfe auch seinen Theil in Empfang zu nehmen.

Die Galerien in Wien.

Die k. k. Galerie im Belvedere ist so ungeheuer reich und besitzt einzelne berühmte Meister in solchem Ueberflusse repräsentirt, daß man durch Tausch, oder mit sehr geringen Mitteln, aus dieser Sammlung, was kunstgeschichtlich Ganzes betrifft, die erste der Welt machen könnte; was um so wünschenswerther, als es bekannt ist, daß sie mit einem großen jährlichen Einkommen ausgestattet ist, und daß auf den Böden des Palastes an zweitausend Gemälde liegen, die in der Galerie nicht Raum finden. Wien besitzt sieben Hauptgalerien und noch gar manche andere weniger bekannte.

Die größten Galerien sind:

Das k. k. Belvedere mit an 2500 Nummern (rechnet man aber erwähnte 2000 hinzu, so ist die Galerie von Madrid, welche als die größte der Welt gilt, wohl übertroffen).

Die fürstl. Esterházysche mit an 700 Nummern.

Die fürstl. Liechtensteinsche mit an 1000 Nummern.

Es befinden sich z. B. im k. k. Belvedere — wir nennen bloß die Namen, deren Ruhm sprichwörtlich geworden —:

44 Rubens (worunter viele Hauptwerke und eines seiner allerberühmtesten), 37 Tizian, 10 Giorgione, 25 van Dyck, 24 Paul Veronese, 19 Teniers (darunter die größten und herrlichsten Stücke), 17 Cranach, 12 Holbein, 12 Guido Reni, 10 Rembrandt, 7 Dürer (darunter Hauptwerke), 7 Salvator Rosa, 7 Velasquez, 6 Annibale Caracci und 3 von dem andern Caracci, 6 Mengs, 6 Wouwerman, 4 Correggio, 4 del Sarto, 4 C. Poussin, 4 C. Dolce, 3 Raphael (worunter die Jungfrau im Grünen ganz von seiner Hand), 3 Ruisdael u. s. w.

Was dieser wahrhaft kaiserlichen Sammlung noch einen andern Werth verleiht, ist, daß sie ein großes Archiv von Urkunden über fast alle in ihr befindlichen Werke besitzt, aus welchen deren Echtheit bewiesen werden kann. Zwar sind des wahren Kenners Auge, Empfindung und Wissenschaft drei Richter, deren Ausspruch mehr wiegt, als alle Acten; aber für die Kunstgeschichte ist jenes Archiv ein reicher, fast noch ganz unbenutzter Schatz.

Die fürstlich Liechtensteinsche Sammlung glänzt nicht nur durch Quantität, sondern auch durch Qualität; sie besitzt große Schätze an älteren Italienern, die meisten ohne Restauration, so daß man der Meister eigene Pinselführung sieht; herrliche Rubens und Dycks, manche kunstgeschichtliche Raritäten, z. B. 2 Lucas von Leyden ꝛc.

Die fürstlich Esterházysche Galerie besitzt an Zahl kaum die Hälfte von der Lichtensteinschen; enthält aber so Ausgezeichnetes und Seltenes, daß sie ihr an Werth wenigstens gleichzustellen ist. Ihre zwei Säle voll spanischer Meister zeichnen sie vor allen Galerien Deutschlands, Italiens und Englands aus. Außerdem sieht man dort viele berühmte Italiener, herrliche Niederländer, worunter ein historisches Gemälde von Rembrandt ꝛc.

Die gräflich Czerninsche, der Qualität nach eine der ersten der Welt. Hier sind: ein P. Potter, der vielleicht nicht seines Gleichen hat; mehre Rembrandt, worunter ein wahres Kleinod; ein Hauptwerk von Sassoferrato; herrliche Poussin, Hondekoeter, Dow, Everdingen ꝛc. ꝛc.

Nach diesen vier Galerien ersten Ranges folgen:

Die gräfl. Lambergsche, in der k. k. Akademie der bildenden Künste mit vielen interessanten werthvollen Stücken.

Die fürstl. Schönbornsche mit mehren Rembrandt, worunter einer besonders berühmt; einem Carlo Dolce von seltener Schönheit ꝛc.

Die gräfl. Harrachsche hat viel Schönes und Interessantes, z. B. einen herrlichen Perugino, 3 lebensgroße Bildnisse von Velasquez, einige andere Spanier ꝛc.

Für die Kenntniß der modernen Kunst ist die vortreffliche Sammlung des Herrn von Arthaber, diejenigen des Grafen Nako, Duca della Grazia, die Sammlungen Winter, Steinschneider, Gf. Brenner, Feldmüller ꝛc. sehr wichtig.

Die so berühmte Kupferstich- und Handzeichnungensammlung des Erzherzog Albrecht dagegen findet mächtige Nebenbuhler an den Sammlungen zu Florenz, Paris und Dresden.

Uebrigens ist diese Sammlung eine der ersten der Welt. Sie enthält 90 Handzeichnungen von Raphael, 20 von Michel Angelo, so wie von allen großen Meistern, nebst 120,000 Kupferstichen.

Druck von J. F. Klöber in Leipzig.